

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Española II
(Literatura Española)



EL CUENTO LITERARIO ESPAÑOL (1939-1949)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Joaquín Millán Jiménez

Bajo la dirección del doctor

Santos Sanz Villanueva

Madrid, 2002

• ISBN: 978-84-8466-345-4

© Joaquín Millán Jiménez, 1991

Joaquín Millán Jiménez

EL CUENTO LITERARIO ESPAÑOL (1939-1949)

Director: Dr. D. Santos Sanz Villanueva

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Filología

Departamento de Filología Española II

Año 1991

A Carmen.

También a mis hijos.

Agradezco a Santos Sanz Villanueva
sus consejos, siempre oportunos, que
guiaron mi investigación para llevar
a cabo el presente trabajo.

S U M A R I O

Introducción	VI
1. ESTUDIO PRELIMINAR. EL ESTADO DEL CUENTO DE 1939 A 1949 (TEORÍA Y PRACTICA DE UN GÉNERO LITERARIO)	
1.1. Confusión en la terminología	2
1.2. Definición y límites	46
2. CARACTERÍSTICAS, CIRCUNSTANCIAS Y CONDICIONES (UNA UBICACIÓN CONCRETA)	
2.1. Publicación	85
2.1.1. Periódicos y revistas	85
. Concursos	106
. Frecuencia	111
. Presentación e ilustración	119
2.1.2. Libros	134
2.2. Autores	147
3. ASPECTOS Y RECURSOS NARRATIVOS	
3.1. Los temas	186
3.1.1. La guerra	194
3.1.2. El amor	232
3.1.3. El humor	297

3.1.4. Otros temas	366
. La religión	366
. La historia	379
. La fantasía	391
. El tema policíaco	406
3.2. Los personajes	420
3.3. Estructuración de los cuentos	510
3.3.1. Principio, medio y fin	510
3.3.2. Acción, tiempo y espacio	544
3.4. Técnicas narrativas	571
3.4.1. El narrador	571
Conclusiones	593
Bibliografía	615
Apéndice	637

Nuestro trabajo tiene como objeto el cuento literario español desde 1939 a 1949. Una investigación como la presente halla en sus primeros pasos muchos obstáculos, que luego se han visto acentuados en el proceso de su realización. De entrada, y fundamentalmente, nos hemos encontrado con un casi total desconocimiento del género dentro del panorama de estudios de nuestra literatura actual, lo que se refleja en una bibliografía escasa. Sin embargo, ante esta circunstancia, sorprende el número cuantiosísimo de cuentos que hemos podido recopilar, sin ser estos años cuarenta, como veremos, una etapa de especial prosperidad para el género.

En general, el estudio de un género literario a través de un decenio hace que la diversidad de autores y obras, la amplitud de matices recogidos en el campo temático y formal, y la variedad de medios de divulgación -libros, periódicos y revistas-, sean también otros impedimentos no menos serios. Así, en el desarrollo de este trabajo sobre el cuento español, que en cierta manera pretende situar al género en el lugar que le corresponde dentro del panorama de la narrativa de la inmediata posguerra, hemos tropezado con todos estos inconvenientes. Esto nos lleva a resaltar el extremado rastreo de ejemplares y la laboriosa recopilación en hemerotecas, con la posterior lectura y selección de los relatos que considerábamos más significativos y expresivos, para poder ejemplificar e ilustrar los diferentes aspectos de nuestro estudio. No obstante, esta investigación, aunque exhaustiva, nunca puede considerarse definitiva ya que el material obtenido, por razones obvias, queda superado por una realidad física y pese a nuestro empeño en mostrar el análisis de un género literario a través de narradores y obras de diferente calidad y reconocimiento,

siempre se podrá añadir aquellos relatos perdidos o de difícil localización. O, simplemente, los recogidos en prensa no consultada, si bien estimamos que la selección de publicaciones periódicas ha sido no sólo representativa sino suficientemente amplia. Su enumeración servirá para probarlo: ABC, Cuadernos Hispanoamericanos, Destino, Domingo, España, La Estafeta Literaria, Fantasia, Finisterre, Fotos, Haz, Insula, Juventud, Letras, Lecturas, Luna y Sol, Medina, Medina Septa, Mujer, Si, Vértice e Y. Además, también se ha tenido en cuenta un amplio número de publicaciones unitarias de las que queda constancia en la bibliografía final de este estudio.

El cuento literario, tal como aparece desde 1939 a 1949, ofrece un estado de confusión e indeterminación, semejante al concepto que comporta el término "cuento", que, entre otras connotaciones, supone lejanía y proximidad en la evolución del "simple" acto de contar, de narrar. Aunque sabemos que surge con identidad e independencia literaria en el siglo XIX -de ahí la proximidad-, antes ha ido designando diferentes formas de narración, lo que le ayuda a configurar un carácter híbrido y difuso, que tiene hondas raíces en la tradición literaria -de ahí la lejanía-. Antecedentes remotos y corta perspectiva construyen la realidad de un género que, en nuestro estudio, se matiza por un especial contexto, no sólo literario sino sociopolítico, que caracteriza a los primeros años de la postguerra.

En esta década de los cuarenta, cualquier manifestación social se envuelve en un acusado dirigismo. Los acontecimientos históricos por los que había tenido que pasar España convierten a estos años de postguerra, de inmediata postguerra, en una época en la que el recelo, la desconfianza y el dolor, por un lado, y el ánimo de continuidad, el espíritu de reconstrucción, por otro, se mezclan en una política absorbente y partidista, que impone la fuerza ideológica de los vencedores e impide con un sistema de significativa

censura cualquier atisbo de la España que representaban los vencidos. Y bajo esta mentalidad, el cuento literario, entre otras manifestaciones de nuestras letras, aparece con una serie de condicionantes, a los que siempre debemos añadir aquellos que el propio género lleva implícitos.

Nuestro estudio, por todo esto, tendrá siempre presente la doble perspectiva que supone la valoración de un género literario en un momento determinado, sin olvidar sus raíces y su trayectoria evolutiva; y aunque predomine el interés de lo sincrónico sobre lo diacrónico, este último aspecto será un punto de referencia más, que nos ayudará a profundizar en el verdadero objeto de este trabajo, el cuento literario en unos años muy particulares para la vida en España. No obstante, este género decimonónico que alargó sus momentos de esplendor hasta los primeros años de nuestro siglo, se encuentra de nuevo con que es merecedor de una especial atención por parte de los escritores españoles en los años cincuenta -pensemos en Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Carmen Martín Gaité, Juan García Hortelano, Juan Benet, Medardo Fraile, Ana María Matute, Francisco García Pavón, etc.-, lo que automáticamente sitúa al período que hemos elegido, 1939 a 1949, en el preámbulo de esta próspera etapa; aunque bien es cierto, como veremos, que nunca ha desaparecido del panorama de la narrativa contemporánea. En estos años que inmediatamente suceden a la contienda, pese a la crítica experiencia vivida, hay que resaltar la voluntad de escribir cuentos de nuestros autores; voluntad y entusiasmo cuando el género seguía sin alcanzar la consideración y estimación que su valor artístico requiere.

Desde que el cuento literario adquirió en el pasado siglo su personalidad e independencia no ha suscitado, en general y de una forma unánime, el entusiasmo de estudiosos y críticos de nuestra literatura, aunque ha sido y sigue siendo cultivado por narradores de la máxima calidad. Muchas páginas se

han escrito sobre la poesía, sobre el drama o sobre la prosa narrativa, pero cuando nos centramos en esta última manifestación se observa rápidamente que es la novela el género más discutido, más atendido, el que ha sido tema central de numerosos ensayos y estudios -circunstancia que justifica nuestras abundantes referencias a la novela, a lo largo de este trabajo, para el análisis de determinados aspectos narrativos-; mientras que el cuento o ha permanecido en el más injusto de los olvidos, o ha sido encasillado en un plano situado a la sombra de la novela, considerada por no pocos preceptistas -o por simples y ocasionales comentaristas- como género mayor. El cuento, entonces, arrastra una innmerceda desatención, en gran parte debido a este gran error que distribuye en diferentes escalas jerárquicas a la novela y al cuento, cuando se debe considerar a este último -como defendemos en nuestro estudio- con una autonomía propia y no conceptuarlo como ensayo, esbozo o embrión de aventuras mayores, ya que en sus reducidas dimensiones guarda no sólo la complejidad de todo lo que en principio aparenta sencillez, sino tanta o más belleza que en las dilatadas proporciones de una novela.

El presente trabajo está dividido en tres grandes apartados, a los que añadimos una bibliografía y un apéndice que recoge todo el material reunido, procedente tanto de libros como de revistas y periódicos. Presentamos un análisis de esta prosa de creación de los años cuarenta, que tratará en principio aspectos generales y externos a la propia obra, para luego centrarnos en cuestiones internas que nos darán la clave de sus verdaderas señas de identidad. En los capítulos iniciales, la teoría y práctica del género estudiado se unen a las características, circunstancias y condiciones en las que se desenvuelve y desarrolla el relato corto. Y así comenzamos por desentrañar los problemas terminológicos que plantean la palabra "cuento" y las que se relacionan con ella; estudio éste complicado, por la variedad de soluciones y la dificultad

de justificarlas y defenderlas. También hemos perseguido el uso del término "cuento" y de los que junto a él aparecen o lo sustituyen, a lo largo de este decenio de la inmediata postguerra, sin olvidar los conceptos que se barajan en otras lenguas o los que se le han ido agregando a lo largo de su evolución. Todo ello nos conduce a la búsqueda de definiciones, directamente relacionadas con las dimensiones de los relatos y con los límites que diferencian a cuantas manifestaciones literarias han estado y están próximas al cuento.

Luego, siempre en el camino hacia lo concreto, hacia el estudio final de la obra en sí con un carácter más descriptivo y crítico, nos centramos en todas aquellas circunstancias que nos ayudan a ubicar mejor a este género, tanto por lo que respecta a las condiciones de publicación -en periódicos y revistas o recopilados en volúmenes-, como a los asuntos concernientes a las características de los autores que publican por entonces cuentos. Respecto a estos últimos, no pretendemos hacer un estudio del autor y su obra, sino una visión panorámica a través de la que se pueda captar lo más significativo del escritor que, por aquellos años, contribuye con su trabajo a mantener y, en lo posible, a evolucionar en el ámbito de la narrativa este género de escasas dimensiones. De todas formas, sería compleja y poco fructuosa la presentación de la semblanza de los diferentes cuentistas, debido a su elevado número y a la valoración de su propia obra, no siempre dispuesta a recibir elogios por cualesquiera de sus aspectos.

Tras la descripción de los autores, pasamos al análisis de las obras. De los miles de ejemplares localizados se intenta presentar un común denominador de todos ellos, que nos profile con más exactitud el tipo de cuento predominante. Diversos aspectos y recursos narrativos son tratados en este apartado final de nuestro trabajo. Esta sección resulta de excepcional interés, no sólo por revelar los temas que definen las inquietudes típicas y dominantes de

la mentalidad de la época, sino por mostrar la peculiaridad técnica de los cuentos de los cuarenta. Sin embargo, por la antes referida falta de atención al género, no siempre, a la hora de profundizar en las formas, técnicas, elementos estructurales,... de los relatos en cuestión, podemos ignorar cómo son tratados estos determinados aspectos narrativos en otras formas más extensas, como la novela fundamentalmente. Por ello, al tener en cuenta todo esto, se emplea, en ocasiones, un procedimiento de contraste y se mencionan por afinidad manifestaciones literarias próximas al cuento, para llegar así al análisis y estudio de los personajes, de la estructura y de la figura del narrador, lo que proporciona, a la vez, un intento de fijación de lo que es y representa el cuento como género literario en los años cuarenta.

La bibliografía consultada también la presentamos distribuida en varios grupos: bibliografía aparecida en los años cuarenta y bibliografía posterior a la década de los cuarenta (ambas agrupaciones, a su vez, contienen no sólo las publicaciones de interés general, sobre autores, teoría y técnica narrativas, contexto,...; sino aquellos trabajos que de una manera más específica hacen referencia al cuento literario).

Por lo que respecta al apéndice, aquí hemos reunido, a modo de inventario, todo el material recopilado que nos ha permitido profundizar en el cuento literario de los cuarenta. Con él resaltamos el interés que la revista, y la prensa en general, posee como material indispensable de investigación, ya que sin lugar a dudas podemos proclamarla como verdadero medio no ya divulgador sino sustentador del género, porque sin su apoyo el cuento literario no gozaría -entre otros resultados negativos- del contacto continuo con el gran público y perdería popularidad, una de sus notas básicas. Este material acumulado se distribuye de la siguiente forma: libros, por un lado, y prensa, por otro. Los primeros, los diversos cuentos reunidos y publicados en volúmenes,

están ordenados conforme a dos criterios, por autores y por años; y las narraciones recogidas en la prensa de la época, además de los listados por los que aparecen ordenadas según autores y años, se añade otro tercero en el que el punto de referencia es el nombre de la revista o el periódico que acoge en sus páginas uno o varios de estos relatos.

Por último, recordaremos algunas cuestiones meramente formales, de presentación, por las que hemos optado. Dada la numerosa y constante presencia de títulos de narraciones breves que ofrecemos, todos están subrayados -al igual que los títulos de los libros y los nombres de las revistas y de los periódicos- con la finalidad de conseguir un mayor énfasis que el alcanzado por medio de las comillas -éstas, además, como resaltan textos y frases podían inducir a confusión-, pues muchos de estos títulos han sido seleccionados por lo significativo de su forma o contenido. En relación con las notas y las referencias bibliográficas, se ofrecen al final de cada apartado.

Para cerrar esta introducción, presentamos este trabajo como una aportación más en el contexto investigador que hoy en día parece mostrar un incipiente entusiasmo y decidido propósito de reivindicar, a través de su cultivo y estudio, los valores literarios que reúne el cuento.

ESTUDIO PRELIMINAR.

EL ESTADO DEL CUENTO DE 1939 A 1949 (TEORÍA Y
PRÁCTICA DE UN GÉNERO LITERARIO)

CONFUSIÓN EN LA TERMINOLOGÍA

Precisamente una de las características que siempre ha acompañado a la palabra, al concepto "cuento" desde su origen es la falta de concreción. Nunca se ha tenido muy claro a qué se hacía referencia cuando se empleaba este término antes del siglo XIX y a pesar de que cada vez era más utilizado no llegó a tener una designación única. Ya en nuestro entorno, José María Merino, entre otros escritores y críticos que acuden durante el verano de 1987 a la "Casona de Verines" (Pendueles, Asturias), para una puesta en común sobre el estado del género (esencia, configuración, sociología, relación con la novela,...), manifiesta:

" Durante los años en que, pudiera decirse, se formó mi 'conciencia literaria', el término cuento se aplicaba solamente a las fábulas, orales o escritas, que se consideraban apropiadas para el entretenimiento de los niños y de las gentes ingenuas. Las ficciones literarias de corta extensión, propias de la lectura adulta y del interés de las gentes que se suponían cultas, eran denominadas relatos. Llegó un momento en que los relatos afirmaron su especificidad por oposición a los cuentos. Y acaso la convención de que cuentos y relatos venían diferenciados íntimamente en función del destinatario, propició la proliferación de textos literarios en que, bajo el nombre de relato, se ofrecieron algunas de las historias más aburridas que he tenido ocasión de leer en mi vida, escritas por autores que pensaban que la brevedad, unida a la falta de interés dramático, los paisajes irrelevantes y los personajes insulsos eran lo verdaderamente significativo del género. En definitiva, escribir un relato era algo fácil y de poca monta. Cualquier cosa valía. Del mismo modo, pero por la parte contraria, numerosos concursos de cuentos vinieron a fomentar un tipo de escritura que, promovida por un ejército de autores menos 'intelectuales' que los escritores de relatos concentraban, en las escasas páginas exigidas por la entidad convocante, una gruesa cantidad de cursilería y tópicos moralizadores. También escribir cuentos era bastante sencillo.

Para empezar, creo que la actual tendencia a denominar indistintamente cuentos o relatos a las historias cortas destinadas al público adulto, indica claramente un cambio de actitud hacia la estructura y el contenido de los productos del género."

(Insula, El cuento, I, en "El estado de la cuestión", nº 495, febrero 1988, página 21)

Aunque, como sabemos, el cambio más decisivo es a partir de los últimos años decimonónicos cuando se perfila como género con prestigio literario y adquiere algunas señas de identidad que lo van a diferenciar de todas aquellas formas que han estado próximas a él -leyenda, artículo de costumbres, poema en prosa, novela corta,...-. Sin embargo, algo ha debido fallar en todos estos años para que aún hoy -también en los cuarenta, como demostraremos en las próximas páginas- siga cierta confusión, y el cuento sea esa manifestación literaria difusa -que no ambigua-, de límites imprecisos, ensalzada unas veces, desprestigiada otras, y en general poco conocida. "Relato breve, narración o cuento -dirá Valentí Puig (Insula, nº 495, p.24)-: las denominaciones y límites son materia de reiterada disquisición y tampoco podríamos fijar la extensión sustancial que debe tener un cuento o un relato corto". Cuestiones que todavía se plantean sin soluciones definitivas y que encuentran, muchas veces, respuestas y definiciones excesivamente subjetivas, como observamos en las palabras de Juan Pedro Aparicio:

" A la luz de estas palabras, ¿qué sería , pues, el cuento? ¿Sirve cuanto aquí hemos dicho también para él? ¿Es asimismo el cuento el intento de encerrar el mundo en una botella? ¿O acaso, por su volumen más pequeño, el de encerrar el mundo en un botellín?

El cuento no es réplica diminuta de la novela. En cambio, el botellín sí lo es de la botella. Pero ¿lo es también el barquito que se mete dentro? ¿Es la Luna una réplica de la Tierra?

El cuento y la novela están sujetos a distinta ley. (...)

¿Qué es un cuento, pues? ¿Una novela pequeñita? Todos sabemos que no. ¿Qué es entonces? Me atrevo a intentarlo: 'Una narración que empieza pronto y que acaba en seguida.'

(Insula, nº 495, página 23)

porque aún en nuestros días, como resalta Carlos Casares (Insula, nº 496, p.24), "el cuento español es absolutamente caótico y refleja la falta de interés que hasta ahora existía por este género"; y si bien ha tenido momentos de auge -el siglo XIX fue una etapa gloriosa, reconocida por muchos críticos-, y desapari-

ción, el cuento literario ha evolucionado, porque la narrativa se ha enriquecido

"...Los conceptos cambian, evolucionan, se enriquecen y se amplían: el significado del realismo no es, ni mucho menos, semejante en los siglos XIX y XX, y esto lo están entendiendo muy bien los jóvenes narradores actuales, y no deben esperarse los mismos fines y los mismos resultados en ambos casos. Nadie puede exigir que la narrativa, novela y cuento, esté obligada a explicar la realidad, tal como se hacía en el siglo XIX, o se constriña a los referentes que están enfrente del escritor. La realidad es eso, pero también lo que está dentro de cada uno, en su memoria, en su imaginación e incluso en su fantasía; es decir, pensamientos, sueños, fantasmas, deseos, obsesiones, etc., una realidad mucho más compleja que se inicia en el interior antes de ajustarse o no con lo visible y lo invisible, un concierto, inexplicable siempre en sus desconciertos, entre lo imaginado y lo vivido, que discurre entre lo abstracto y lo concreto y viceversa."

(Santos Alonso, "Contar, crear libremente", Las Nuevas Letras, nº8, 1988, página 69)

sin embargo el término "cuento" sigue confuso. Quizá el desconocimiento, antes aludido, ha contribuido a la confusión, aunque no siempre debemos buscar causas externas para justificar el desconcierto. Tendríamos que profundizar en las propias raíces ontológicas del género para darnos cuenta de que el motivo básico se halla en su propia esencia que hace que el cuento resulte una creación literaria difícil. Entraríamos entonces en un curioso círculo de causas y efectos del que nos costará trabajo salir: si no se entiende bien, no se puede definir bien y en consecuencia se nombra mal; y a la inversa, se nombra mal porque se desconoce el propio alcance del género, que ha venido arrastrando una carga híbrida por la que se aproxima y llega a entremezclar sus matices con los de otros géneros.

No es ésta la ocasión ni es nuestro propósito hacer un estudio de preceptiva literaria, aunque no podemos evitar ciertas referencias que nos ayudarán a comprender algo más el estado del cuento literario en la década de los cuarenta, objeto de nuestro trabajo.

Como veremos más tarde, durante estos años en España se sigue utilizando una amplia gama de términos contruidos con diferentes criterios para designar al género, lo que demuestra que todavía no se tienen los conceptos lo suficientemente claros como para que un significado sea nombrado con un invariable significante -de todas formas, debemos tener presente que varias de esas denominaciones son muestra de la riqueza léxica de nuestro idioma que se presentan como sustitutos o sinónimos, aunque bien es verdad que el sinónimo perfecto no existe y en esas pequeñas diferencias de matices puede aparecer el confusio-nismo, máxime cuando puedan venir apoyadas y respaldadas por una tradición literaria-.

En una interesante investigación de crítica literaria realizada al final de esta década, en 1949, sobre el material bibliográfico proporcionado por una época en la que este género tuvo intenso cultivo, Mariano Baquero Goyanes, uno de los más lúcidos estudiosos del cuento literario, entre otros aspectos emprende la historia y el significado del término "cuento" hasta llegar al siglo XIX y establece las siguientes conclusiones:

"1º) En la literatura medieval existe el género literario 'cuento', aunque no suele emplearse este término para designarlo, utilizándose en su lugar los de "apólogo", "enxiemplo", "proverbio", "fábula", "fasaña", etc., más adecuados al carácter y contenido de tales narraciones.

2º) Al nacer en el Renacimiento un género nuevo, la "novela", esta palabra se utiliza no sólo para las narraciones extensas, sino también para aquellas más breves que en nuestros días llamamos "novelas cortas" y "cuentos".

3º) El término "cuento" es empleado preferentemente por los renacentistas para designar chistes, anécdotas, refranes explicados, curiosidades, etc., y también -caso de Cervantes- para narraciones orales y populares. Cuando se trata de relatos algo más literarios y extensos se prefiere la voz "novela".

4º) En el Romanticismo, "cuento" se emplea para las narraciones versificadas o para las en prosa, de carácter popular, legendario o fantástico -tipo Hoffmann-, aun cuando para estas últimas se utilizan también los términos "leyenda", "balada", etc.

5º) Los escritores de transición que componen relatos breves -"nouvelles"- evitan el término "cuento", empleando en lugar suyo "rela-

ción", "cuadro de costumbres", "cuadro social", "novela", etc. "Cuento" sólo es utilizado para las narraciones tradicionales, fantásticas o infantiles. Por reunir estas características las de Trueba, su autor aceptó sin escrúpulos la voz "cuento", aunque en algún caso advirtiendo que sus relatos eran, por su realidad o verosimilitud, más "historias" que "cuentos".

69) Según avanza el siglo XIX, el término "cuento" va triunfando, empleándose para narraciones de todo tipo, aun cuando la imprecisión y los prejuicios tardan en desaparecer. La variedad terminológica que a fines de siglo se observa, debe atribuirse al ingenio u originalidad de los autores más que a confusiónismo. Las narraciones de doña Emilia Pardo Bazán representan rotundamente la completa aceptación de la voz "cuento" para un género característico de la segunda mitad -casi de los últimos años- del siglo XIX." (1)

Como vemos, ha existido un continuo movimiento en la relación concepto-término, al preferir otras voces en las distintas etapas de la historia, hasta su total aceptación; sin embargo, la palabra "cuento" tal y como se entiende y utiliza en la posguerra -e incluso en nuestros días-, no siempre ha conseguido desligarse de algunos matices semánticos de esos términos preferidos que nos permiten justificar la rica y amplia diversidad temática y técnica que encierra el arte de escribir cuentos. Así, no nos extrañará encontrarnos con relatos que tengan sabor de leyenda o de cuadro de costumbres y que en sus páginas brille la chispa ingeniosa y humorística o la carga moralizante, con acciones llevadas a cabo por personajes cotidianos o extraordinarios que puedan transportarnos desde la más real de las realidades al mundo del ensueño y de la fantasía.

Por esto uno de los rasgos que actualmente podemos destacar del término "cuento" es su amplitud semántica, que lo convierte en un concepto que hace referencia a una realidad lo suficientemente moldeable para que en un determinado momento se pueda materializar dentro de unos límites fluctuantes más teóricos que prácticos, lo cual permite que salga a flote la confusión y sea necesario recordar, estudiar, matizar las cualidades del género y lo que puede o no puede ser considerado cuento literario, de tal manera que la historia de

esta forma narrativa se va a convertir en la repetida búsqueda de unas señas de identidad que ayuden a perfilar lo que quizá no puede perfilarse más, salvo que cortemos las alas de la espontaneidad.

No obstante advertiremos antes de continuar que esta denominación tan general y con un significado tan amplio sólo existe en castellano, pues en otras lenguas literarias aparece una terminología más específica por la que cualquier manifestación narrativa puede ser localizada. El mismo Mariano Baquero en el estudio antes aludido nos muestra las equivalencias en la expresión a través de un cuadro efectuado de un modo algo convencional o forzado (2):

	NOVELA	NOVELA CORTA CUENTO LITERARIO	CUENTO CUENTO POPULAR
Inglés...	Roman o Novel	Short story	Tale
Francés..	Roman	Nouvelle	Conte
Italiano.	Romanzo	Novelle	Racconto
Alemán...	Román	Novelle y Erzählung	Märchen
Español..	Novela	Novela corta	Cuento

Más tarde Enrique Anderson Imbert lo amplía a sabiendas que no es tarea fácil encasillar lo que no es estable (3):

"Los términos referidos a la narrativa varían según las lenguas, los periodos históricos, las tendencias culturales dominantes. Tampoco sus definiciones son estables. El cuadro siguiente -resultado de una combinación de diferentes criterios clasificatorios- parece estar encasillando términos pero la verdad es que, en la fluidez de la historia, los términos se deslizan como peces por debajo de las casillas y uno nunca sabe por donde van a aparecer.

	Narración corta de tradición oral	Narración corta de tradición literaria	Narración mediana	Narración larga
Castellano	Cuento Historia	Cuento Nov. corta	Novela	Novela
Inglés	Tale Story	Short story	Short novel Long story "Novella"	Novel Romance
Francés	Histoire	Conte Nouvelle Récit	Nouvelle Novelette	Roman Sotie
Italiano	Stoira Fiaba Favola	Novella	Racconto (lungo, breve)	Romanzo
Alemán	Märchen Erzählung	Geschichte Kurzgeschichte	Novelle	Roman
Ruso	Istoriya Skazka (Povest')	Rasskag Novella (Povest')	Povest'	Roman

Al cuadro anterior podríamos añadir unas palabras de Erna Brandenberger que nos demuestran una vez más como en castellano las formas narrativas están denominadas de una manera más global que en otras lenguas literarias, en donde los términos propuestos, aunque también de difícil definición, están más perfilados y son aceptados y utilizados por una gran mayoría:

" En el ámbito literario anglosajón, el término "short story" es ya desde hace algún tiempo una denominación muy extendida con la que se designa un nuevo tipo de narrativa. Si bien resulta difícil establecer unas características más o menos satisfactorias o incluso una definición, tanto el lector como el crítico literario saben lo que pueden esperar cuando abren un libro de "short-stories".

En el ámbito literario alemán la traducción "Kurzgeschichte" se ha impuesto a partir de la segunda guerra mundial y la emplean tanto los autores y lectores como los críticos literarios.

En España no es este el caso. Se emplean indistintamente varios términos (incluso un mismo autor puede emplear varios) para designar el mismo género literario.

(...) "Cuento", a diferencia del término inglés "short story", sin

embargo, es un amplio concepto de significaciones muy diversas(...)

Novela corta y novela son dos conceptos que se emplean desde hace tiempo, si bien sus fronteras no están tan bien definidas como las de sus equivalentes alemanes "Novelle" y "Roman". No debe, pues, extrañar que el término novela corta se aplique también al cuento"(4)

Todo este punto de vista diacrónico y comparativo deja patente como al perseguir en castellano una menor complejidad en la terminología se ha conseguido un efecto contrario: aparecen unos términos generales que no ayudan a resolver muchas cuestiones cuando nos centramos en casos concretos. Algunos -Erna Brandenberger entre ellos- han llegado a afirmar ante tan desconcertante realidad que esta terminología "demuestra lo poco que se preocupa la literatura española por delimitar los géneros épicos (en contraste con la precisa acotación de que gozan desde hace siglos las distintas formas del género lírico)"(5). Sin embargo, no consideramos que haya que buscar la causa en la ausencia de estudios sobre las formas narrativas -pues siempre ha preocupado al escritor y al crítico-, tanto como en la dificultad que desde sus orígenes han ido presentando estos géneros. Y esta dificultad es la que hace que el escritor y el crítico español no se pongan de acuerdo a la hora de denominarlos y entre todas las ofertas elijan cualquiera de ellas. "Los llamo relatos por llamarlos de algún modo", le decía Ignacio Aldecoa a Erna Brandenberger al referirse a sus cuentos (6). Así el cuento viene a ser "ese extraño género en el que se da la paradoja de ser, quizá, el más antiguo del mundo y el más tardío en adquirir forma literaria" (7); pero, una vez que la ha adquirido, no se ha perfilado lo suficiente y el enredo y la confusión terminológica han permanecido. (De nuevo debemos referirnos al círculo antes aludido: si el concepto no está claro es muy difícil que el término sea preciso).

Los años cuarenta no es una excepción en todo esto y en los miles de cuentos localizados hemos tropezado con la confusión en la denominación. Asun-

to que no nos asombra porque en repetidas ocasiones observamos que se tiene la firme conciencia de enfrentarse con un problema de ardua solución y que ante tan inmensa maraña son muchos los que, como Camilo José Cela, apelaban la senda del buen sentido del que se sintiera con fuerzas para desbrozarla, confiados en un final suficientemente aceptable: "En cuanto tengamos un clavo ardiendo al que asirnos, todo lo demás se nos dará por añadidura." (8). Sin embargo, les preocupa más el género en sí que cómo llamarlo. Ellos han heredado un género con una rica variedad de matices. Esto sí les deslumbra, pero asumen con plena naturalidad el amplio muestrario de términos como una consecuencia más del intrincado mundo del cuento literario. Hablan de la forma, de sus conflictivos límites, de sus temas, de sus argumentos, de sus personajes, de sus técnicas,... sin abrumarles el uso indistinto de un nombre u otro, lo que supone un mayor desconcierto en el receptor del escrito, pues en principio se espera que el escritor, por lo menos, tenga pleno conocimiento de lo que ha producido, ya que "el género nace con la obra", según Mariano Baquero Goyanes:

"El problema de los géneros literarios viene a ser uno de esos misteriosos fenómenos culturales que, a la manera de ríos Guadianas, desaparecen para surgir de nuevo a la superficie revelando su vitalidad. (...)

Si sólo de clasificación se tratase, y de cuestión estrictamente metodológica, pero artificial y ajena al proceso mismo de la creación literaria, el problema carecería de la importancia que realmente tiene. Pero es que el género literario no es norma impuesta desde fuera al escritor, molde inflexible en que verter su creación literaria. El género nace con la obra y es, en última instancia, un procedimiento expresivo que se apoya en una tradición, en un hábito histórico." (9)

En nuestro caso, como hemos podido apreciar, el "hábito histórico" ha enriquecido al género y lo ha convertido en polifacético, pero no ha ayudado a concretar el concepto y, ni mucho menos, a clarificar la terminología. Ya en 1947, en un estudio que publica Mariano Baquero Goyanes en la Revista de la

Universidad de Oviedo (10), se comenta la imprecisión existente en la terminología que rodea al concepto "cuento" pues "no existe una definición decisiva del cuento, que limite y profile donde empieza y donde acaba este género literario" (11), y se llega a la primera consecuencia básica de la que siempre debemos de partir:

"Y al mismo tiempo, podríamos deducir una consecuencia fundamental: esa imprecisión tiene, posiblemente, sus orígenes y causas, en la convergencia -y lucha- de dos tipos de cuento, el tradicional y el literario, es decir, el cuento a lo Perrault, a lo Grim, Andersen, Prince de Beaumont, y el cuento literario a lo Maupassant, Pardo Bazán, "Clarín", etc. (...)

... No son dos géneros totalmente distintos, hay entre ellos una relación sanguínea, pero las intenciones son distintas.

El cuento tradicional aspiraba a divertir y educar conjuntamente. El cuento literario, fruto de unas épocas nerviosas e intensas, quiere apresar un trozo de vida y presentárselo al lector con toda su caliente y desnuda palpitación." (12)

Es una apreciación esencial como punto de arranque que matiza el objetivo y la atmósfera que envuelve a cada una de estas manifestaciones, aunque sin dar ninguna solución estrictamente positiva. No sólo en estos años cuarenta se mantiene la incertidumbre conceptual-terminológica, sino que se prolonga hasta nuestros días, como podemos detectar en los pocos estudios teóricos sobre el cuento que se han ido propagando, tanto en lengua castellana (España e Hispanoamérica) como en otros idiomas. Si bien en muchos países se ha experimentado un extraordinario florecimiento de la forma, el descuido teórico ha sido general, aunque no se pueda tachar de total abandono. En 1945 Alfred G. Engstrom (13) lamenta la confusión terminológica y los pocos estudios realizados en Francia. En 1976 Norman Friedman (14) muestra su descontento hacia la crítica norteamericana. En 1977 el inglés Ian Reid en su libro The Short Story (15) habla del descuido crítico. Respecto al cuento hispanoamericano, pese a su extraordinaria riqueza e interesantes aportaciones, puesto que "el cuento ha sido,

durante casi un siglo, fuerza catalítica y símbolo de perfección para varias generaciones de prosistas hispanoamericanos", según palabras de Enrique Pupo-Walker, quien advierte en 1973 que "hay algo fundamental que la crítica todavía no ha destacado con la claridad necesaria: el lugar que corresponde al cuento en el desarrollo y apogeo de la narrativa hispanoamericana" (16). Y en España podemos citar a varios escritores y estudiosos del tema que se expresan en términos similares, desde Baquero Goyanes que en 1949 pretende "tan sólo hacer ver la injusticia que supone la desatención en que yace este género, en contraste con el cuidado e interés con que se estudian otros" (17), y publica su trabajo sobre el cuento español del siglo XIX; hasta Erna Brandenberger, que en 1973 nos dice que "tampoco la crítica y la historia de la literatura prestan mucha atención al cuento en España" (18), o Santos Sanz Villanueva, que en 1980 confirma que "el campo del relato corto está muy desatendido por la crítica" (19).

Pero a pesar de todo siempre ha existido un interés latente -y de vez en cuando, patente- de todo lo concerniente al género, aunque, como ya hemos advertido, la mayoría de los estudios van dirigidos hacia una definición y delimitación del cuento, más que hacia la denominación. "Hay consenso en que el cuento -y otras formas literarias- experimentó una notoria transformación a mediados del siglo XIX. Los rasgos característicos que desde la Antigüedad se extendían a través de la fábula, apólogo, ejemplar, 'novellas' (de Boccaccio o Cervantes), cuentos 'filosóficos' (de Voltaire o Diderot), se habrían modificado de manera sustancial por esa época. Algunos señalan el origen de ese cambio en los Estados Unidos con las obras de Irving, Poe y Hawthorne", según nos comenta Gabriela Mora (20). Y en España podemos hablar de Clarín como el verdadero "creador" del cuento español, pues a partir de sus aportaciones, fundamentalmente, y las de sus coetáneos se valora este género literario que, hasta

entonces, no se le había concedido importancia, por su tono popular, sin rango estético. Y así, M. Baquero Goyanes, en su estudio que publica Cuadernos de Literatura, nos llega a decir que "los cuentos de 'Clarín', ni secos ni digresivos, representan el mejor ejemplo de lo que debe ser el cuento español, tierno, pasional y vibrante, pero sin excesos ni efectismos", porque este autor decimonónico utiliza una fórmula que alcanza y atrapa a la misma esencia de esta manifestación literaria:

" El mapa de la vida desplégase inmenso ante el novelista, que parece encaramado sobre el espacio y el tiempo para contemplarlo todo con ojos de águila.

Por el contrario, el cuentista acércase a la vida, la ausculta en sus latidos más hondos y en sus objetos más insignificantes.

'Clarín', la Pardo Bazán, Coloma, Palacio Valdés, Blasco Ibáñez, Octavio Picón, entre tantos otros, son los cultivadores del cuento así concebido. Entre todos ellos 'Clarín' alcanza con sus narraciones el más exacto equilibrio entre lo poético y lo psicológico, límites y esencia misma del cuento." (21)

Pero si nos fijamos detenidamente en estas observaciones realizadas en 1949, destacaremos algunos puntos que nos van a aclarar posteriores conclusiones. Se limita, se define al género más atendiendo al fondo que a la forma y haciendo alusión a otro género próximo a él, -a la novela, en esta ocasión-, por lo que no es de extrañar que si los límites no están lo suficientemente demarcados, tampoco lo estén las denominaciones.

Ya apuntábamos que en estos años cuarenta, en esta inmediata posguerra, la confusión terminológica-conceptual era bien visible y no se mostraba como una excepción en la historia de este género en España. Veamos qué términos eran los empleados y más tarde demostraremos como paralelamente había un acusado empeño en delimitar y definir el concepto de "cuento literario", caballo de batalla de críticos y escritores desde que el género alcanza independencia estética en el siglo XIX.

Y es en el siglo XIX, época clave, con el auge del periodismo, en donde se dan a conocer y a perfilar con matices definitivos algunas de las manifestaciones en prosa que disfrutarán de popularidad; por un lado, el género que nos ocupa, el cuento, que a partir de estas fechas resultará frecuente su aparición en la Prensa,

" Habrá, realmente, que llegar al siglo XIX para que se produzca la independencia estética del cuento, y resulte normal el poder leer un relato breve exento, solitario, sin necesidad del antes forzoso acompañamiento de otras narraciones. En el siglo XIX, como consecuencia del auge alcanzado por el periodismo, resulta un hecho habitual y corriente el escribir cuentos que se publican aisladamente en las revistas de la época; es decir, rodeados del contexto heterogéneo que suponían las restantes páginas del periódico, con su muy variado contenido, pero sin necesidad ya de su integración en esas plurales estructuras cuentísticas que tanto se dieron en los siglos anteriores." (22)

y por otro, el cuadro de costumbres, creación literaria muy próxima al cuento, que también utiliza las páginas de las revistas o periódicos del pasado siglo para su divulgación y configuración, tal como resalta Evaristo Correa Calderón

" La extensión del cuadro de costumbres suele limitarse al patrón establecido para el artículo de la revista o periódico, que entonces, con ser de formatos más modestos, dedicaban más amplitud a lo puramente literario. (...) Cuando los autores se salían de tal medida, el cuadro de costumbres solía dividirse en partes, que indicaban claramente haber sido publicados en números sucesivos.
(...)

Posee el artículo de costumbres estrecho parentesco con el teatro (...) y también con la poesía descriptiva (...); pero es fácil delimitarlo de ellos teniendo en cuenta su propia forma de expresión, que tan sólo emplea accidentalmente el diálogo o el verso. No sucede así con la narración, ya que el artículo de costumbres no se distingue del cuento o de la novela breve más que en carecer de argumento, en prescindir del desarrollo dramático.
(...)

A partir del XIX, los cuadros de costumbres tienen ya valor independiente y periodístico. El autor los reúne en volumen, teniendo en cuenta el tema común o la finalidad coincidente. Y es frecuente, asimismo, que un editor avisado organice una colección miscelánea en la que diferentes escritores describen cada uno por su parte, los tipos o costumbres más indicados a su afición o personalidad." (23)

Así, la Prensa, ha sido para nuestro trabajo la mejor fuente de información. A través de sus páginas hemos podido comprobar que aparecían diferentes términos localizados tanto a la hora de designar obras publicadas como en las reseñas bibliográficas y comentarios y artículos sobre el género.

No hemos olvidado, a la hora de recabar datos al respecto, los estudios y los libros de cuentos editados en estos años; y más concretamente las notas preliminares y prólogos de estos últimos, en donde también se hace eco la maraña terminológica, usada por el mismo autor de los cuentos recopilados o por otra persona distinta, escritor o crítico.

A la hora de referirse a este género nos hemos encontrado con distintas denominaciones, que en principio podemos agrupar en dos grandes bloques: por un lado, aquellas que están usadas en sentido muy general -relato, narración, relato breve, relato corto, narración breve, narración corta-; y por otro, las que se hacen más específicas porque suelen incluir alguna palabra que concretizan el concepto y hacen alusión a una determinada y conocida manifestación narrativa -desde cuento, cuento breve, cuento largo, novela corta, novelita, ... hasta leyenda, cuadro de costumbres o estampa-.

Dentro del primer bloque aún distinguimos una diferencia entre los términos de amplio significado que pueden ser aplicados a cualquier tipo de creación épica, como "relato" o "narración", y los que añaden a estas palabras otras que se refieren a la extensión o tamaño del escrito y responden de una forma más aproximada a la idea que se tiene del género, como "relato breve", "relato corto", "narración breve" o "narración corta". Todos están empleados, por norma general, por los estudiosos de la materia o por los mismos escritores en artículos, ensayos, prólogos, crítica, etc. Así -entre otros muchos ejemplos que podríamos citar-, Alfredo Marquerie nos dice en el prólogo de Novelas para leer en un viaje "Pongo en tus manos este libro -desconocido lector, ignorada

lectora- ..., y comprende, como vas a ver, diez relatos que son otras tantas historias ..." (24); o José Simón Valdivielso que, al referirse a la obra de Enrique Jardiel Poncela en el prólogo a 13 historias contadas por un mudo, comenta "Ha publicado también un tomo de aforismos: "Máximas mínimas", y otros dos tomos de narraciones cortas: "Lecturas para analfabetos" y "El libro del convaleciente", a los cuales pertenecen varios de los trabajos que aquí publicamos" (25). Sin embargo, en otras ocasiones -las menos-, suelen acompañar al título del trabajo que se publica en revistas, como ocurre en Fantasia, que en su número 8, 29 de abril de 1945, nos muestra uno con las siguientes señas: "Donde menos se espera (narración breve) por José Carlos de Luna".

La mayoría de las veces se utilizan como sinónimos que sustituyen a la palabra "cuento". No obstante, por aquello de la no existencia de sinónimos perfectos, encontramos expresiones que se encargan de matizar aún más estas creaciones y dan distinta categoría a cada una de ellas. De alguna forma se quiere distinguir "relato" y "narración" de "cuento". No siempre se consigue y, aunque nunca se exponga de una manera explícita, nosotros detectamos ciertas referencias a la extensión de la obra, ya que los dos primeros términos antes citados también se pueden utilizar para designar escritos de dimensiones mucho más extensas que aquellas a las que normalmente se reduce el cuento. Para ilustrar esto podemos reconstruir algunas frases localizadas por estos años en una entrevista, en una reseña bibliográfica y en un prólogo. Se trata de la entrevista que Rienzi realiza a Concha Espina, publicada en Fotos en 1946 (26), en donde la escritora hace la siguiente apreciación: "Mis reportajes de Bilbao habían sido lo mejor que de la gran huelga se había publicado en Buenos Aires. Y aquello me animó, y comencé a escribir cuentos cortos y relatos de imaginación". También en 1946 Jacinto L. Gorgé, en las páginas que Insula reserva a "El mundo de los libros", en una reseña a un libro de cuentos (27) se

expresa así: "... es un interesante libro de cuentos. (...) Cinco son los cuentos -relatos, más bien- que componen la obra de que nos ocupamos". Y finalmente, "Azorín", en el prólogo a El reloj parado de Agustín de Figueroa, nos ofrece unas matizaciones que nos pueden aclarar más el escalafón si pensamos en las dimensiones, tal cómo ampliaremos en el siguiente apartado: "Pero ¿qué es un cuento? ¿Se sabe lo que es un cuento? Un cuento no es una narración; una narración no es una novela, un cuento tiene ciertos límites de que no es posible pasar" (28).

Entonces, a la vista de todo lo anterior, sería fácil llegar a la conclusión de que efectivamente cada uno de estos términos designan escritos de diferentes tamaños (según se desprende de la última apreciación, narración equivale a la prosa de creación intermedia entre cuento y novela, que bien podría ser novela corta o cuento largo); pero la teoría no siempre coincide con la práctica y en realidad se sigue manteniendo y alimentando este confusionismo de sinónimos o no sinónimos, ya que son muchos los elementos y criterios que tendríamos que hacer coincidir, para que escritores y críticos se pongan de acuerdo a la hora de designar a un género, que llega a nosotros -como ya dijimos- con unos límites demasiado difusos. Por ello no nos asombramos cuando, en fechas algo lejanas a aquellos inmediatos días de posguerra, se deja al gusto del consumidor la elección de un término u otro y se piensa, junto con José Domingo, que "nuestros narradores siguen escribiendo cuentos o relatos o narraciones, como gustéis nombrarlos" (29); y se maneja indistintamente estas palabras también referidas a sus cultivadores, como en otra ocasión lo hace el arriba citado, notable crítico especializado en narrativa española:

" Aunque muchos de los escritores reseñados hasta el momento hayan compartido su función de novelistas con la de cuentistas o narradores breves, y ya hayan sido señalados como tales en su momento, creemos interesante subrayar aquí que no pocos han sido los que han

desdeñado aplicarse a la narración corta" (30)

Sin embargo, junto a estas manifestaciones encontramos otras que nos vienen a demostrar que aún se sigue con cierta duda al respecto y que no sabemos si "el cuento, hermano menor, o gemelo, de la narración breve, la 'short story' inglesa" -como leemos en el número 150 de Insula (31)-, se puede nombrar de una manera indiferente con los términos aludidos hasta ahora en este "primer bloque", sin que surja el error, ya que queda demostrado como algunos sí que aprecian una diferencia de límites; lo que puede ser muy peligroso, pues entraríamos en un terreno muy resbaladizo y subjetivo (que más tarde comentaremos), en donde todo se reducirá a sutilezas, que chocarán con muchos obstáculos para ser generalizadas.

En cuanto a los términos del segundo bloque, -el que suele "incluir alguna palabra que concretiza el concepto y hace alusión a una determinada y conocida manifestación narrativa"-, también podemos hacer unas subdivisiones en razón a la presencia o ausencia del vocablo "cuento". De esta manera, en primer lugar, tendríamos las denominaciones en donde sí que aparece tal término (cuento, cuento breve,...); y en segundo lugar, todas aquellas en donde no se utiliza y, por lo tanto, como veremos, son las más conflictivas a la hora de identificarlas con el género en sí. Estas últimas designaciones, a su vez, presentan, por un lado, a un gran grupo que juega con la voz "novela" (novela, novela corta,...), y por otro, el resto de las expresiones que directamente aluden a otras formas de contar, emparentadas e identificadas por diversos matices en determinados momentos de la tradición literaria (leyenda, estampa, cuadro de costumbres,...).

Lógicamente, "cuento" es la expresión más utilizada durante los años cuarenta -y siempre- para referirse al género; aunque también este sustantivo

suele aparecer acompañado por algunos adjetivos calificativos, con valor determinativo o especificativo, como "cuento breve" y "cuento corto", ya que están dotando a la cualidad destacada en el nombre de una función individualizadora o diferenciadora respecto a otra manifestación, que podríamos llamar "cuento largo", expresión ya utilizada hace tiempo por Emilia Pardo Bazán al referirse a El ataque al molino, de Zola, incluido en las Veladas de Médan (32), y a Dulce y sabrosa, de Jacinto Octavio Picón (33). En cada una de estas maneras de referirse al género, de nuevo, se hace referencia a la extensión. Las que aluden a obras de límites más reducidos podemos también utilizarlas para designar a aquellos ejemplares que algunos distinguían de los "relatos" o "narraciones" propiamente dichos; mientras que "cuento largo", denominación "tras la que hay que entender, no el cuento dilatado artificialmente, sino el que ha necesitado más páginas, por virtud del asunto, sin digresiones" (34), además de igualarse o de aproximarse a lo que se viene entendiendo por "relatos", presenta problemas de identidad debido a la ya característica inestabilidad fronteriza con que suelen presentarse éste y otros productos narrativos mayores.

Toda esta terminología, por su marcado matiz especificativo, no es muy frecuente, pero las ocasiones en que la localizamos, tanto cuando acompaña a títulos de trabajos publicados en revistas, como cuando aparece en reseñas y estudios, es muy de agradecer ya que nos prepara a enfrentarnos con unos ejemplares que de antemano vienen catalogados y no se prestan a grandes equívocos -salvo, claro está, el "cuento largo", por la razón antes señalada-. Así, cuando en Fotos leemos "La renta de las señoritas, cuento breve, de Concha Espina" (35), sabemos que se trata de un cuento más corto de lo que normalmente suele aparecer publicado en este semanario: ocupa una sola página, cuando lo usual son dos y tres páginas. También en Lecturas encontramos algunos casos:

"La subasta del beso, cuento corto, de Alvarez Cruz" (36) y "Un hombre popular, cuento corto, de Federico Mistral" (37), aunque en esta revista es frecuente tropezar con algunos cuentos de la misma extensión que los citados -dos páginas-, sin que sea necesaria la aparición del adjetivo.

Sin embargo, no siempre viene el concepto tan definido, tan matizado, y entonces llegan a identificarse estas denominaciones con "cuento", utilizadas como sinónimas suyas. Por eso, cuando Pilar Semprún, directora de Medina, contesta en La Estafeta Literaria a la pregunta "¿Se escriben cuentos actualmente?", se expresa en estos términos:

" Cuatrocientos sesenta y cinco cuentos hemos recibido con motivo del Concurso de 'Medina', (...) Veo, por los que llegan a mis manos, que el cuento corto es un género difícilísimo de lograr" (38)

O cuando Pablo Cabañas hace una reseña del libro El fraile menor, de Concha Espina, en Cuadernos de Literatura Contemporánea (39), también observamos como maneja estas denominaciones en un plano de igualdad:

" Que esta colección de cuentos, que en la larga carrera de novelista de Concha Espina no es la primera, no sea tampoco la última, es lo que esperamos. Porque Concha Espina, que ha triunfado de lleno en la novela, puede y debe triunfar en el cuento corto."

De la misma manera ocurre en la llamada que La Novela del Sábado hace a los escritores noveles para que se animen a escribir, con la confianza de que sus trabajos serán examinados detenidamente, ya sean "novelas cortas, cuentos breves, poesía, etc." (40). Aquí podemos señalar un intento de concretización, aunque no muy bien conseguido, pues si sabemos que existe el "cuento largo", la expresión "cuentos breves" no tiene un valor individualizador y especificativo, sino que vendría a referirse a la manifestación literaria "cuento", en general, como muestra expresiva con unos rasgos peculiares en relación a la

"novela corta" (entenderíamos entonces: "novelas cortas, cuentos, poesía, ..."); a no ser que la confusión tenga su punto de partida en la voz "novela corta" y que se pueda interpretar en esta ocasión como "cuento largo" (entenderíamos, pues, "cuentos largos, cuentos breves, poesía, ..."; y ahora sí que se le estaría dando un acusado matiz diferenciador dentro del mismo género).

Pero si con las voces "cuento corto" y "cuento breve" se les planteaba algún problema de identificación, esta cuestión se agudiza cuando tratan de aplicar las palabras "cuento largo". Suelen evitarlas. A lo largo de los años cuarenta no aparecen junto a ningún título, aunque este término sí es conocido y empleado por la crítica literaria. La causa de su poco uso puede basarse en la confusión que suscita su proximidad, parentesco y paralelismo, con la "novela corta", expresión mucho más difundida y utilizada, como viene a decirnos recientemente Angel Basanta:

" Nunca han estado claros los límites entre la novela, la novela corta y el cuento. Lo más frecuente ha sido distinguir, por la extensión, entre la narración larga y el cuento, quedando a medio camino un tipo de narración que puede ser considerada como una novela pequeña o como un cuento largo y que tradicionalmente venimos denominando novela corta." (41)

No obstante, otros piensan, como Mariano Baquero Goyanes en Sobre la novela y sus límites (citado en la nota 34), que esta denominación -"cuento largo"- tiene tantos derechos como la de "novela corta", ya que hay obras que, a pesar de su acercamiento dimensional a la novela, se siguen pareciendo más al cuento, y se aproximan a él por el tono y significado de sus asuntos. Pero la realidad nos demuestra que nos encontramos ante una expresión con poco éxito, pues transporta un significado que hace referencia a una realidad compleja: desde el punto de vista de la forma, del tamaño, puede ser arriesgado el que aparezca la palabra "cuento ..."; y desde el punto de vista del contenido, entraría-

mos en el complejísimo mundo temático y en las posteriores y personales apreciaciones sobre cuál debe ser la materia apropiada para el cuento literario, y si tal o cual ejemplo puede ser considerado cuento, precisamente por sus asuntos.

Ante esto, la mayoría opta por no emplear el término "cuento largo" cuando se refieren a un relato con unas dimensiones que sobrepasan los límites habituales. Un ejemplo claro lo tenemos en Dos hombres y dos mujeres en medio, de Juan Antonio de Zunzunegui. Cuando lo comenta Juan Antonio Tamayo, en el estudio que precede al libro de igual título, elige la postura aséptica:

" Seis cuentos ha reunido el autor en la tercera serie de los Cuentos y patrañas de mi ría. El primero de ellos, siguiendo el ejemplo de las series anteriores, da título al volumen: Dos hombres y dos mujeres en medio. Nos parece muy justo que sea destacado este cuento, ya que, indudablemente, es el mejor del tomo, el más extenso y construido, más profundo y humano." (42)

Mientras que R. Morales, en Cuadernos de Literatura Contemporánea, prefiere especificar con la denominación más aceptada:

" De los seis cuentos que recoge Zunzunegui en el tomo que estamos comentando, el primero, al que podríamos calificar de novela corta, es verdaderamente muy bueno, sin decir con esto que los otros cinco no alcancen una talla de indiscutible valor." (43)

Dentro de este apartado no podemos olvidar otras denominaciones que utilizan la palabra "cuento", y que obedecen más al ingenio del propio escritor que a un intento de clasificación y acomodación del escrito en cualquier parcela de este género literario. Son casos esporádicos y aparecen acompañando al título, cuando se publican en diarios y revistas. Así, en Domingo encontramos "La escasez de vivienda (crónica a estilo de cuento), de Manuel Casares" (marzo 1947), o "Llegó el amor, un cuento de cine, de Luis López-Motos" (diciembre 1949); en Fantasia leemos "El pedestal hueco (cuento sin clave), de Juan del

Arco" (mayo 1945), o "La tentación (cuento cerebral), de Carlos Martínez-Barbeito" (agosto 1945); en Fotos, "Un vals de pianola, cuento cursi, de Rafael García Pemán" (enero 1941); en Medina, "Paz a los vivos, cuento cinematográfico, de Piedad de Salas" (agosto 1943), o "Colombina, Arlequín, Mimi (ritmo de cuento), de María Dolores Pérez Camarero" (junio 1945); etc. Sin embargo, son muchos más los ejemplos que localizamos en donde sí que hay una clara intención de clasificación, tanto temática como técnica, en las denominaciones que acompañan a los cuentos, a modo de subtítulos. Muestran el criterio del autor o del editor, su ingeniosidad y agudeza, que decide la matización terminológica; y lejos de fomentar la confusión, dejan bien patente la riqueza de tonos y claves que encierra esta manifestación narrativa. Transcribimos a continuación algunas de estas expresiones, tal y como aparecen en la prensa de la época (44); de cada caso citaremos un solo título por razones obvias de agilidad expositiva:

"El hombre que se compró una cama con un ladrón debajo (cuento humorístico), de A. Montañana de Bruixola" (Fantasia, 8-abril-1945); "La inesperada, esperada (cuento escénico), de Antonio Urbe" (Fantasia, 5-agosto-1945); "La felicidad del príncipe Silvio (cuento fantástico), de Vicente Arias Archidona" (Fantasia, 30-setiembre-1945); "Merche y José (un cuento deportivo), de Jaime de Vinuesa" (Fotos, 26-abril-1941); "Como cayó de bruces el señor García (cuento trágico), de José María Sánchez-Silva" (Fotos, 6-setiembre-1941); "La noticia (cuento andaluz), de Miguel de Acosta" (Fotos, 20-junio-1942); "Pachuco era el acero y Antón el pedernal... (cuento asturiano), de M. García Santos" (Fotos, 28-agosto-1943); "Un uniforme y un fusil (cuento de Navidad), de Martín de Abizanda" (Fotos, 25-diciembre-1943); "Un idilio musical cuento de amor con fondo musical (Algo es algo), de Alcaráz" (Fotos, 5-noviembre-1944); "El billete de mil pesetas (cuento de cuentas), de Cristobal de Castro" (Fo-

tos, 17-diciembre-1944); "El hijo predilecto (cuento de mar), de Francisco Casares" (Fotos, 24-marzo-1945); "Un Robinson en las Cibeles (cuento de mitología urbana), de Agustín Pombo" (Juventud, 15-febrero-1945); "El regalo de los Magos (cuento de invierno y de lobos), de José Sanz y Díaz" (Lecturas, diciembre-1942); "La tía Farruca (cuento de ambiente gallego), de Vicente Vega" (Lecturas, marzo-1946); "Drama sin sangre (cuento francés), de José Sanz y Díaz" (Lecturas, abril-1949); "El avión 'X-4' (cuento de guerra inédito), de José Sanz y Díaz" (Letras, 1-enero-1939); "El concepto del delito (cuento de Reyes), de Juan F. Muñoz y Pabón" (Letras, 1-enero-1939); "El maiadal (cuento regional), de José Sanz y Díaz" (Letras, 1-junio-1939); "Nuestra vida (cuento dialogado), de Francisco Javier Martín Abril" (Letras, agosto-1945); "El hombre que viajaba para no llegar (cuento de cinco minutos), de Francisco Javier Martín Abril" (Letras, abril-1949); "Drama en 1900 (cuento en dos cartas), de José María Sánchez Silva" (Luna y Sol, julio-1944); "Siguiendo su camino... (El de ellas) (cuento casi de humor), de Gabriel Greiner" (Luna y Sol, agosto-1948); "Bhe-Salán (cuento árabe), de Gracían Quijano" (Medina, 27-mayo-1944); "Los zuecos de cristal (cuento pueblerino), de Manuel Pérez" (Medina, 18-marzo-1945); "Callar la verdad... disimulando (cuento de Nochebuena), de Marichu de la Mora" (Y, diciembre-1942); etc.

Nos centraremos ahora en toda aquella variedad terminológica, que refiriéndose al género que estudiamos, no utiliza la palabra "cuento", aunque sí hace alusión a otras formas narrativas, consideradas a lo largo del tiempo muy próximas a él. Debido, precisamente, a esta proximidad y parentesco, se hace mucho más difícil su determinación. Todo sería más claro y sencillo, si cada creación tuviera una denominación apropiada, y, lo que es más importante, aceptada y reconocida por una mayoría, tanto de escritores como de críticos.

Así, un título bajo el que se lea la voz "cuento", o "novela", o "historia", o "leyenda", o "...", no ofrecería ninguna duda de que es aquello que ahí dice ser. Sin embargo, como ya sabemos, la realidad es otra cuando se trata del cuento, y aquí es donde nos basamos para hacer ver como la confusión por aquellos años es grande, pues, por ejemplo, una misma obra, según y donde aparezca reflejada, es considerada como novela o como cuento, géneros distintos en muchos aspectos; lo que nos llevará más tarde a un estudio de la definición y delimitación del cuento en la inmediata posguerra, como una posible justificación a semejante enredo, por aquello, que ya comentamos al principio, de una confusión de términos debida a la dificultad que encierra el género para definir y determinar su propia esencia.

En primer lugar, hablaremos de las denominaciones que dan cabida a la voz "novela". También ahora podemos hacer una división en dos apartados, que corresponden, en primer lugar, al formado por "novela" y "novela corta", y, en segundo lugar, al que recoge todas aquellas apreciaciones, más o menos originales, como "novelita", "novela brevísima", "extracto de novela", "boceto novelesco", etc. Las primeras son mucho más generalizadas, en cuanto al uso, que las segundas, que de una forma concreta y esporádica surgen sin mayor trascendencia.

De todas ellas, la que más nos asombra es la expresión "novela", utilizada para llamar a un cuento, pues pensamos que a estas alturas tendría que estar bien clara la diferencia entre estas dos formas de contar, aunque también sabemos, como nos dice Mariano Baquero Goyanes (45), que "la herencia histórica entre ambos géneros, el hecho de su indudable parentesco y genealogía -el cuento como primera manifestación literaria de lo que, andando el tiempo, había de crecer hasta convertirse en novela- ha suscitado ciertas confusiones, no siempre fáciles de evitar".

Si seguimos, como hasta ahora, considerando -entre otros puntos- la extensión del trabajo matiz esencial y diferenciador de formas narrativas, sería absurdo pensar que en estas ocasiones se hace alusión a la novela extensa, cuando son varios los ejemplos en que se atribuye el término "novela" a obras que llegan a presentarse en una o dos páginas de revista, como es el caso de La tentación del hermano Plácido, de José María Pemán, que se publica en Domingo (16 de mayo de 1948, página 3); o El actor y los anónimos, de Alfredo Marquerie, que en dos páginas le da divulgación Fotos (5-julio-1941); u Objetos para regalo, de Julio Angulo, que también ocupa dos páginas en Medina (4-abril-1943). Por ello, pensamos que en todas estas ocasiones se está haciendo alusión a prosas menores, de dimensiones mucho más reducidas que todas aquellas historias recogidas en gruesos volúmenes, a lo que hasta entonces nos había acostumbrado el género novela. Sin embargo, no podemos olvidar -y ante estos ejemplos, menos- la evolución del término y, con ella, la confusión que consigo trajo al ser aclimatado a nuestra lengua, tal como señala Mariano Baquero Goyanes

" La traslación a nuestra lengua de ese vocablo 'novela' -que todavía para Juan de Valdés, en su Diálogo de la lengua, era un italianismo no del todo aclimatado en el castellano-, trajo como consecuencia una cierta confusión en lo relativo a su equivalencia con el término de 'cuento', ya que con uno y otro se aludía a relatos breves, diferenciados de las extensas 'historias fingidas', como el Quijote.

(...)

En España la palabra 'novela' acabó por designar la narración extensa, bien diferenciada, precisamente por sus dimensiones, del 'cuento' como término utilizado tan sólo para designar un relato breve. Pero durante los siglos XVI y XVII no debió de darse tal diferenciación, y aunque comenzara a olvidarse la especial connotación diminutiva que comportaba la palabra 'novela', ésta continuaba utilizándose para designar narraciones breves."

(Qué es el cuento, páginas 12-13)

No obstante, hay más muestras de enredo terminológico, respecto a este

punto; algunas de ellas bastante curiosas, como ocurre con el libro de José María Sánchez-Silva, La otra música, que bajo el título leemos "novelas" y, luego, en el Prólogo que le hace Samuel Ros, constantemente emplea la palabra "cuento" para referirse a las obras recopiladas en dicho volumen:

"Un día me dijo José María Sánchez-Silva en la Redacción:
 - Te voy a enviar unos cuentos para que les pongas un prólogo
 (...)
 ¿Por qué estos personajes de los cuentos de Sánchez-Silva se han
 apoderado de mi atención y preocupación?
 (...)
 Creo que sé bien lo que necesita cada cuento, y en estos de
 Sánchez-Silva se ve la mano generosa del dolor y de la soledad y
 de la esperanza, para que se aprecie la experiencia, y la reflexión
 y el amor que los mueve." (46)

Además, el séptimo de los doce trabajos recogidos, Por una broma, fue publicado como cuento en dos páginas de la revista Fotos (15-marzo-1941), lo que ayuda a entender menos el subtítulo de "Novelas".

También, una situación similar nos la ofrece el libro de Alfredo Marqueríe, Novelas para leer en un viaje, aunque esta vez todos se muestren más cautos a la hora de hacer referencia a su contenido. El propio autor habla de "diez relatos" -como vimos en páginas anteriores-; Angeles Villarta habla de "diez novelas" -junto a los términos "relatos" e "historias"-, en la reseña que hace en Domingo (47); mientras que en Fotos, sección LIBROS, se especifica un poco más, "un fajo de novelas cortas", y se añade un comentario interesante:

" FOTOS se congratula de este nuevo éxito de Alfredo Marqueríe, con tanta más razón cuanto que las creaciones de este libro han visto previamente la luz en su sección de cuentos y novelas cortas." (48)

Lo que nos hace detectar, una vez más, una aparente y elemental confusión al considerar "novelas" a los trabajos que pueden aparecer en la sección de cuen-

tos, cuando, a lo largo del tiempo, los citados géneros se han venido diferenciando cada vez más, entre otros puntos, por la extensión.

Sin embargo, detrás de todo esto, por un lado, bajo un prisma diacrónico, podemos vislumbrar el deseo de mantener el olvidado valor diminutivo que la palabra "novela" tenía en la lengua italiana de siglos atrás -entonces, equivaldría a "novela corta", con un uso semejante al que le dio Cervantes, cuando tituló a su colección de escritos Novelas ejemplares-; y por otro lado, bajo un prisma sincrónico, adivinamos cierto intento de conseguir una mayor dignidad, categoría, en el escrito, pues, como sabemos, el género cuento gozaba de menos prestigio ante los ojos de algunos críticos y editores. Y, como decía José Luis Cano, "quien en España y en nuestros días elige voluntariamente un género menor como suele ser estimado el cuento, ya sabe de antemano que su obra apenas si será reconocida" (49). Se valoraba lo extenso, lo voluminoso, como si en los límites reducidos no pudieran existir igual o más calidad. Y ante esta realidad, que comentaremos más tarde, se prefiere el término que da prestigio; aunque, por supuesto, debemos matizar -adelantándonos a este posterior comentario-, con palabras de Medardo Fraile (50), que "nada más pueril que tirarse de cabeza por el polo o el caramelo grande, considerando que el tamaño implica calidad, densidad y verdadera grandeza. Edgar Poe, al elogiar los cuentos y novelas cortas de Nataniel Hawthorne, insistiría en lo mismo que criticaba en "El Principio Poético": "Que la extensión de una obra poética sea, 'ceteris paribus', la medida de su mérito, parece una afirmación harto absurda apenas la enuciamos; se la debemos, sin embargo, a las revistas trimestrales. Nada puede haber en el mero 'tamaño', considerado abstractamente, y nada en el mero 'bulto', si se refiere a un volumen; eso es, no obstante, lo que provoca la admiración continua de esas publicaciones plúmbeas" (51).

Esta primera división de las denominaciones que emplean la voz "novela" se completaría con el término "novela corta", expresión bastante aceptada y, como vimos antes, preferida a "cuento largo". Tiene un referente concreto y hace, normalmente, alusión a ese tipo de escritos que estaría a medio camino entre el "cuento" y la "novela". "La novela corta -nos dice Baquero Goyanes (52)- no es, por consiguiente no debe ser, un 'cuento dilatado'; es un 'cuento largo', cosa muy distinta, ya que el primero se refiere a aumento arbitrario -con personajes secundarios, interferencias propias de la novela extensa-, y el segundo alude a un asunto para cuyo desarrollo no son necesarias digresiones, pero sí más palabras, más páginas".

Así, no nos llama la atención, por ejemplo, cuando la revista Letras publica en cuatro números El séptimo espíritu, novela corta de José María Pemán, con un total de dieciséis páginas (53), o El beso en el aire, novela corta de María Pilar Velluti (54) y El hondero, novela corta de Antonio Reyes Huertas (55), ambas editadas también por Letras en dos números, con un total de ocho páginas, o, incluso, cuando en Lecturas aparece en cinco páginas, Dos mujeres, novela corta de Julio Angulo (56), porque todas ellas sobresalen del resto de las creaciones narrativas que suelen tener como extensión una, dos o tres páginas.

Sin embargo, hay otros muchos ejemplos que se prestan a la confusión, porque se presentan con la misma extensión -y, a veces, menos-, que otros escritos catalogados como cuentos. Entonces, se puede pensar que la elección de un término u otro obedece al simple capricho, ya que se ha partido de una identificación conceptual. Claro está que, a la hora de hacer un cómputo comparativo de páginas, siempre se debe tener presente los formatos, tipos de letra, ilustraciones, etc. con que llegan al lector estos trabajos, bien por medio de la prensa o recopilados en libros; y en no pocas ocasiones, se ha de

recurrir al recuento de palabras utilizadas, para confrontar la suma total de varios escritos y poder con ello reafirmar o rebatir la denominación que les acompaña. Pero, esto sólo sería una orientación aproximativa, nunca definitiva, pues si lo fuera estaríamos aceptando como única prueba identificadora la dimensión de la obra. Ya Horacio Quiroga, en su escrito "La crisis del cuento nacional", publicado en La Nación el 11 de marzo de 1928, habla específicamente sobre la extensión del cuento; problema que aún no se ha resuelto desde que Poe proclamó una lectura que se efectuase aproximadamente en un curioso período de media hora a dos horas, tal como lo recuerda Gabriela Mora, al referir algunas de las principales reflexiones de Poe sobre el cuento, formuladas en una reseña a Twice Told Tale, de Hawthorne, en 1842, y recogidas en las Obras completas de Poe

"Para Poe, el cuento es la pieza en prosa que mejor permite al autor mostrar su poder de creador de arte (pp. 102 y 106). Junto con el poema, el cuento por su brevedad, podría provocar 'una exaltación del alma' que no puede sostenerse por mucho tiempo, ya que 'los momentos de alta excitación' son necesariamente fugaces' (p. 107). Tanto el cuento como el poema poseerían una 'unidad de efecto o de impresión' que se conseguiría mejor con la lectura de 'una sentada' (p. 106). En el caso del cuento, la lectura promedio iría de media a dos horas (p. 107). De la apropiada extensión -ni muy breve que degenera en epigrama, ni tan extenso que se prive de la fuerza que proviene de la totalidad- Poe derivó el rasgo de la 'intensidad' ('an intense or enduring impression' p. 107), efecto adscrito al cuento desde entonces." (57)

En nuestra lengua no es muy usado este tipo de estimaciones -frecuentes en la crítica norteamericana- y por ello nos llama más la atención el frío tope establecido por Quiroga en unas mil quinientas palabras, "equivalentes a doce o quince páginas de formato común" (58). No obstante, durante los años que comprenden nuestro estudio, en determinadas ocasiones, como las convocatorias de concursos literarios, no es extraño leer frases que aluden al tamaño aconsejable, idóneo para el género cuento: "máximo de doce cuartillas a doble espacio

y escritas por un solo lado" (59) o "constará de quince a veinte cuartillas corrientes, mecanografiadas a doble espacio" (60). Dimensiones que contrastan con las atribuidas a las novelas cortas, que "tendrán entre 45 y 55 cuartillas a espacio y medio" (61).

Entre esos ejemplos, que enmarañan la situación terminológica, podemos citar varios casos localizados tanto en revistas como en libros. Si atendemos al número de páginas y palabras empleadas, nos encontramos con muchas obras, acompañadas con el subtítulo de "novelas cortas", que están impresas en menos espacio que algunos cuentos publicados en la misma revista, como ocurre con ¡Clara María, Clara María!, novela corta, de Juan Carlos Villacorta, que aparece en una sola página, con dos ilustraciones, en Domingo (10-septiembre-1944), con un total de 3.364 palabras (62); o vienen a tener una extensión paralela, como En el país de Orel, "novela corta de Alvaro Cunqueiro, escrita expresamente para Fotos" (14-diciembre-1946), en dos páginas, con dos ilustraciones y 1.548 palabras, o Viaje de bodas, novela corta de Carlos de la Válgoma, aparecida en Y (noviembre-1942), en dos páginas, con dos ilustraciones y 1.323 palabras -totales que chocan con la afirmación antes reflejada de Horacio Quiroga-. Esta realidad conduce a patentes vacilaciones a la hora de emplear un término u otro, como observamos en La novia del poeta, novela corta de Nicolás González Ruíz, divulgada por Fotos (22-marzo-1941), en dos páginas, con dos ilustraciones y 1.699 palabras, que, sin embargo, viene anunciada en la portada de este número de la revista como cuento; o como ocurre en la revista Lecturas, que en el número 242 (diciembre-1944), al final, nos presenta un índice de colaboradores, acompañados del título de sus colaboraciones, muchas de ellas consideradas como cuentos, aunque en el momento y número correspondiente ponga a veces novela corta.

Pero estas vacilaciones también existen al hacer referencia a los traba-

jos recogidos en libros. Ya citamos el caso de Dos hombres y dos mujeres en medio, de Juan Antonio de Zunzunegui, cuando comentábamos el término "cuento largo". Ahora podemos añadir algún otro, como Esas nubes que pasan (1945), de Camilo José Cela, o Exceso de equipaje (1943), de Enrique Jardiel Poncela. Respecto al primero, son muchos los argumentos que podemos aducir para demostrar que las doce obras recopiladas bajo ese título son cuentos. En cuanto a su extensión, oscilan entre el mayor de ellos, El misterioso asesinato de la Rue Blanchard (siete páginas - 3.126 palabras), y el menor, Don Homobono y los grillos (dos páginas - 544 palabras). El editor lo presenta como un "precioso libro de cuentos aparecido en 1945" (63). Y si a esto sumamos ciertos comentarios del propio autor: "como dije en más de una ocasión, es este el primer cuento que escribí y publiqué en mi vida" -referido a Don Anselmo (64)-, o "en el recorte que guardo de su primera edición, me encuentro ahora con una nota mía manuscrita que dice: ¡Que Dios le haya perdonado a Pilar Semprún (la directora de Medina) el haberme pagado 100 pesetas menos el 9 por 100 de utilidades, por un cuento de quince cuartillas!" -referido a Don Juan (65)-; y si observamos que todos habían aparecido anteriormente como cuentos en rotativos (66), no podemos dejar de asombrarnos cuando en la revista Fotos (número 432, 6-junio-1945), sección "Letras", hablan sobre este libro y lo catalogan como "una serie de novelas cortas".

Respecto a la obra de Enrique Jardiel Poncela, entre los trabajos recopilados en este volumen (67), se encuentran, según el índice, catorce novelas cortas. No obstante, en la primera página, y debajo del título, Exceso de equipaje, podemos leer "Mis viajes a Estados Unidos, Monólogos, Películas, Cuentos, y cinco kilos de cosas más". Estos "Cuentos" son las novelas cortas reflejadas en el índice, ya que aquí no aparece para nada la voz "cuento". Entonces, ahora, lo que nos sorprende es el término usado al comienzo del libro,

pues, por ejemplo, el último de los catorce relatos, Diez minutos antes de la media noche, se imprime en diecisiete páginas, con un total de 6.794 palabras, dimensiones que superan al término medio de obras consideradas cuentos.

Completaremos estas vacilaciones con un ejemplo que no deja de parecer-nos anecdótico. Se trata de la colección editada por Prensa Popular, durante aquellos años de la primera mitad de nuestro siglo, Mis mejores cuentos; colección que recoge obras seleccionadas por sus propios autores y precedidas de un prólogo-autógrafo de los mismos. El título puede inducir a error, ya que, sorprendentemente, no se recopilan "cuentos" sino "novelas cortas". La editorial es la que se encarga de matizar esta cuestión, y a través de sus palabras propagandísticas, que valoran con cierto aire despectivo el "cuento corto", no tan de moda como el género que nos ocupa, advertimos, de nuevo, una solapada identificación entre "cuento largo" y "novela corta". Al emplear la denominación "cuento conciso" y "novela de gran extensión", se está aceptando, al referirse a ese género intermedio, un paralelismo conceptual entre "novela corta", "cuento" -término usado en el título de la serie- y "cuento largo" -término omitido, pero que contrasta con "cuento breve, corto, conciso"-:

" En la literatura hay un género intermedio entre el cuento frívolo y conciso, y la novela secular de gran extensión: la llamada "novela corta". El éxito de estas breves narraciones, tan hoy en boga, débese a que ellas compendian, por su concisión todo el interés del cuento, y por su intensidad todo el complejo carácter de la tradicional novela. Además, la "novela corta" es el género de la literatura más en consonancia con la vida moderna, ya que su brevedad apenas embarga nuestra atención tan hondamente monopolizada.

Al publicar en un tomo las mejores novelas breves de cada autor, seleccionadas escrupulosamente por ellos mismos, independientemente del apostolado de divulgación literaria que ello significa, es el más rendido homenaje que hacemos al lector, dada la imposibilidad en que se encontraría de seleccionar por sí mismo, las mejores novelas cortas de cada escritor publicadas en innumerables Revistas, agotadas en su mayoría ..." (68)

En una segunda división, dentro de las denominaciones que dan cabida a

la voz "novela", podemos agrupar a un conjunto de variadas y, más o menos, originales expresiones, que son utilizadas de una forma esporádica y muy concreta, sin que en ningún momento se haga extensible y generalizado su uso. Surgen sin mayor trascendencia, fruto de apreciaciones muy subjetivas por parte del autor o del crítico, y, curiosamente, la mayoría de ellas hacen alusión al tamaño del escrito, bien a través de superlativos, como sucede con esa serie de relatos que aparecen en una sección fija de Domingo, llamada "La Novela Brevísimas", dentro de la página "Ellos y nosotras" que organiza Rosa de Arámburu; o bien, por medio de diminutivos, como Su inigualada elegancia, "novelita" de Enrique José Álvarez Esteban, que en dos páginas publica Luna y Sol (nº 58, febrero-1949).

No obstante, nos encontramos con muchas de estas denominaciones en donde, además de hacer referencia indirectamente a la extensión de la obra que en cierto modo están catalogando, se sigue y admite el criterio por el que se considera a la "novela" como una meta a la que tiene que aspirar todo narrador que se precie, mientras que el "cuento" y demás "prosas menores" resultan meros ejercicios de calentamiento para superar satisfactoriamente la gran prueba, la aventura de escribir una novela, como vemos en el rimbombante nombre "ensayo de novela sintética" con el que se designa de una forma ostentosa a Demencia, cuento -que así se lee en la portada-, de Balbina Amor, publicado en dos páginas por Medina (nº 98, 31-enero-1943); o en otras expresiones menos llamativas, localizadas en los siguientes ejemplos: El hombre que no dudó ("Extracto de novela") de Juan Pérez-Creus (Fantasia, nº 11, 20-mayo-1945, págs. 38-40), La isla de los mudos ("Embrión de novela") de Enrique Alfonso (Fantasia, nº 21, 29-julio-1945, págs. 22-24), A rivederci ("Boceto novelesco") de Federico de Madrid (Letras, nº 17, 1-enero-1939, págs. 113-128), o en los comentarios efectuados, en la sección "Crítica de libros" de Cuadernos de

literatura contemporánea, de Salvador Pérez Valiente -"con cualidades más que de novela, de esbozo sencillo de un tema" (69)-, por Alonso Zamora Vicente -"si como se anuncia, la redacción de estos esbozos va de 1928 a 1942" (70)-, o por Clemencia Laborda -"pero es ahora, en estos bellos relatos, que bien podrían ser esbozos de novela, poemas o ensayos, en donde Florentina del Mar nos extasia y asalta con su palabra encendida, plena de rumores líricos" (71)-. Así, palabras como "embrión", "boceto" o "esbozo", refuerzan la idea de obra inacabada, empezada, vislumbrada; escrito al que hay que añadir algo, matizar, completar, para que la verdadera obra se forme, pues sólo valoran, al utilizar estas expresiones, a la novela como la auténtica y sólida vía de expresión narrativa.

Sin embargo, podemos también interpretar el uso de tales expresiones, como un escape, sin más, ante el embrollo terminológico; como una manera más entre otras de llamar a un género, que, a fuerza de ser considerado como género híbrido, desde sus orígenes ha ido borrando las fronteras con las manifestaciones literarias más próximas, para terminar en la creación narrativa que resulta más difícil nombrar, porque, como dice José Hierro, "no tiene nombre propio":

" Sabiamente regida la marcha del relato, interesa la exposición, intriga el nudo, sorprende el desenlace. El conjunto puede llamarse, en su sentido estricto, cuento. No es preciso bautizarlo con el nombre de prosa, boceto o esas otras mil formas que existen para designar lo que no tiene nombre propio." (72)

Por esa línea de límites imprecisos con otros géneros puede estar enfocado todo el conjunto de términos con el que completaríamos este panorama de confusión. También en ellos está ausente el vocablo "cuento", aunque se alude a otras formas de contar, a otros géneros narrativos, que debido a la proximidad que le ha conferido la tradición literaria, se mueven en ese terre-

no resbaladizo del "cuento sí" o "cuento no". Nos referimos, concretamente a la leyenda y al artículo de costumbres, cuando aparecen estas manifestaciones como breves relatos en prosa.

Quizá el hecho que nos ha desviado la atención hacia ellos radique, básicamente, en la extensión de estas formas literarias -de una a tres páginas-, y en su presencia en publicaciones periódicas, cuando vienen impresas, dentro de las revistas, en los mismos lugares en que suelen divulgarse cuentos. Desde un punto de vista formal, no ofrecían diferencias sustanciales, aunque, después de una lectura atenta sí las podíamos detectar, en cuanto al tono y a las características de su contenido, en la mayoría de ellas. Pero, es precisamente en esa minoría restante en donde surge la confusión a la hora de denominar el escrito, pues, como sabemos, el simple rótulo de "cuento" junto a una narración corta en prosa no nos orienta en nada sobre su temática; y si sumamos a esto el hecho de que existen cuentos legendarios, históricos, costumbristas, etc., llegaremos a decir, junto a Mariano Baquero Goyanes, -aún a sabiendas que simplificamos mucho la cuestión, por considerar que no es momento propicio para su desarrollo-, que "en consecuencia, no parece que sea necesario esforzarse por establecer diferencias entre cuentos, leyendas, tradiciones, etc., ya que, en definitiva, se trata de un asunto de pura clasificación temática. Quiero decir que así como existen cuentos humorísticos, trágicos, sociales, los hay también legendarios, fantásticos, etcétera." (73)

Así, respecto a la leyenda, nos encontramos relatos en donde expresamente se especifica este matiz, como El cuervo de la Leonor, "comienzos de leyenda", de Angeles Villarta (Domingo, nº 319, 28-marzo-1943), o Las siete hijas de Athalón, "leyenda", de Concepción Castellá de Závala (Lecturas, nº 256, febrero-1946); mientras que en otras ocasiones se añade algún término con el que se precisa el contenido, como Xoán po'reás, burlador de diablos, "leyenda

fantástica", de Anxelo Novo (hijo) (Fantasia, nº 35, 25-noviembre-1945), El barón de Bretignolles, "leyenda histórica", de José Sanz y Díaz (Letras, nº35, 15-abril-1940), La dama del Castellar, "leyenda medieval", de Javier Montemayor (Medina, nº 149, 23-enero-1944), O'Patrick de Iralandia, "leyenda del Pirineo", de José Vicente Torrente (Lecturas, nº 208, febrero-1942), o Las trenzas de Ysha, "leyenda veneciana", de Aurora Mateos (Medina, nº 190, 5-noviembre-1944). Relatos que están muy próximos a todos aquellos que bajo la etiqueta de "cuento" contienen unos hechos con notas misteriosas y fantásticas, como El pedregal de las calaveras, de Luis Moure-Mariño (Destino, nº 150, 3-agosto-1940), o con elementos históricos, como Regalo Regio (Detalle romántico de un virreinato español en el siglo XVIII), de José Luis de Vilallonga (Destino, nº 261, 18-julio-1942).

Esta proximidad y confusión de matices y términos, también la observamos en las siguientes palabras, pertenecientes a la reseña que en Rotos (25-septiembre-1945), sección "Letras", se hace a la obra de Juan Muñoz García:

" En Narraciones medievales, con un verdadero estilo de cuento o leyenda, encontramos algo nuevo, pese a lo viejo, o, mejor, a lo antiguo de los temas. Sentimos el vivir palpitante de nuestros antepasados, sin la rigidez esquemática de la Historia que sólo se concreta en los hechos salientes, gloriosos o desgraciados, de las épocas que nos precedieron.

Aquí la narración se aleja de los relatos heroicos para adentrarse en el vivir de eso que llamamos el "estado llano", que, pese a no hacer la grande historia, está diluida y ambientando toda ella.

El cantar heroico de la gesta cede ante la virtud sencilla de hombres y temas que vivieron al lado de los renombrados por la tradición y la historia, y que sólo a través, las más de las veces, del relato hablado, llegó hasta nosotros".

Como vemos, el espíritu de leyenda, tan paralelo a la tradición hablada, se conjuga con la historia, con minúsculas; y el relato, la narración, como un cuento, se aproxima al vivir cotidiano y plasma la realidad. Entonces nos encontramos con un producto que es suma y mezcla a la vez de leyenda, cuento

literario, historia y costumbrismo. Fusión y paralelismo que también surge en el relato A bordo del Junco-Insignia "cuentos y leyendas de la China", de Federico de Madrid, publicado en Lecturas (nº 224, junio-1943), que concluye con esta frase: "Todo esto ocurrió en el año 1.214: el año del Perro, si se cree a los antiguos autores chinos, en el tercer mes, cuando la luna se hallaba en su último cuarto".

Pero si resulta difícil deslindar, y en consecuencia nombrar, al cuento y a la leyenda, mucho más confuso resulta designar a un escrito como cuento o artículo de costumbres, tal como lo expusimos antes. Su proximidad y parecido es mayor, sobre todo cuando el artículo desarrolla una acción, con personajes y diálogos, y cuando el cuento se carga de colorido descriptivo.

En los años de posguerra predomina la nota realista, que hace que el cuento se meta entre las gentes a narrar unas horas, unos días, unos años de sus vidas, con fuertes matices de reportaje costumbrista, por lo que se enmaraña más el concepto de esta creación literaria. Y junto a los ya conocidos términos "cuento" y "artículo de costumbres", aparecen por estos años, también usadas como sus sinónimos en muchos casos, las denominaciones, "cuadro de costumbres" y "estampa". Respecto a la primera, no son frecuentes los relatos que se acompañan con ella, como El día de una parisiense, "cuadro de costumbres", de Juan Pedro de Luna (Domingo, nº 335, 18-julio-1943); sin embargo, la denominación "estampa" aparece algo más y, normalmente, complementada con un adjetivo que matiza el tema: La vida empieza ahora mismo, "estampa neorromántica", de Gonzalo Martín Vivaldi (Fantasía, nº 38, 6-enero-1946), Gringos, "estampa uruguaya", de Cristobal de Castro (Lecturas, nº 255, enero-1946), Por qué se quedaron solteras las amigas de la tía Euencisla, "estampa antañona", de Daniel Carracedo (Luna y Sol, nº 41, septiembre-1947), Nochebuena del caminero, "estampa rural" de Cristobal de Castro (ABC, nº 11.802, 24-diciembre-

1943); e incluso, con suplementos que complican la terminología, como ocurre en Azucena, de Raimundo Susaeta (Fotos, nº 522, 1-marzo-1947), que junto al rótulo "estampa gitana" se añade "novela escrita expresamente para Fotos" (74).

Si nos detenemos en el término "estampa", descubriremos de nuevo una confluencia de géneros que matiza al escrito con notas entre el realismo, la costumbre y la historia, sin olvidar que, como obra literaria, está dentro del mundo de la ficción. Por un lado, implicará plasmación, grabación de una realidad reconocible en el espacio y en el tiempo; mientras que por otro, fruto de sus connotaciones pictóricas, se cargará de descripción -"pintar con palabras"- y de detallismo ambiental que enmarca un argumento más o menos sólido. Así, con esta intención interpretamos las palabras con las que en "Escaparate de libros" (Fotos, nº 362, 5-febrero-1944), se comenta Aventura española, de F. Hernández Castanedo, formada por "breves relatos (ocho estampas) arteramente escogidos de la Historia".

Terminaremos este análisis de la confusión en los términos y conceptos con un esquema de los vocablos que se han empleado en los años cuarenta -base del estudio desarrollado en las anteriores páginas-, para designar a las obras que pueden estar conceptuadas como cuentos literarios. Excluimos todas aquellas expresiones que, lejos de fomentar la confusión, matizan con dudosa fortuna aspectos temáticos y técnicos de los escritos a los que acompañan. Entre estos términos difusos y caprichosos se encuentran "apostilla", "apostilla irónica", "apunte", "postal triste de guerra y amor", "película a la americana", "romance de sangre y de fe", "episodios", "monólogo y duelo", y un largo etcétera.

TERMINOLOGÍA

* en sentido general:

A) con amplio significado: RELATO
NARRACION

B) con referencia al tamaño: RELATO BREVE
RELATO CORTO
NARRACION BREVE
NARRACION CORTA

* más específica:

A) presencia del vocablo "cuento": CUENTO
CUENTO BREVE
CUENTO CORTO
CUENTO LARGO
OTRAS (obedecen al ingenio del escritor o editor, con o sin intención de clasificación)

B) ausencia del vocablo "cuento":

. se juega con la voz "novela": 1) NOVELA
NOVELA CORTA

2) NOVELITA
ESBOZO DE NOVELA
EMBRION DE NOVELA
EXTRACTO DE NOVELA
NOVELA BREVISIMA
ENSAYO DE NOVELA
etc.

. se alude a otras formas: 1) LEYENDA
LEYENDA FANTASTICA
LEYENDA MEDIEVAL
LEYENDA HISTORICA
etc.

2) CUADRO DE COSTUMBRES
ESTAMPA GITANA
ESTAMPA RURAL
ESTAMPA URUGUAYA
etc.

N O T A S

- (1) Mariano Baquero Goyanes, El cuento español en el siglo XIX, Madrid, C.S.I.C., 1949, págs. 73-74.
- (2) Mariano Baquero Goyanes, obr. cit., pág. 59.
- (3) Enrique Anderson Imbert, Teoría y técnica del cuento, Buenos Aires, Ediciones Marymar, 1979, página 17.
- (4) Erna Brandenberger, Estudios sobre el cuento español contemporáneo, Madrid, Editora Nacional, 1973. Páginas 20-21.
Como complemento a esta cita, podemos añadir que con el término que más se identifica la expresión española "cuento literario" es con el inglés "short story".
- (5) Erna Brandenberger, obr. cit., página 22.
- (6) Erna Brandenberger, obr. cit., página 21.
- (7) Mariano Baquero Goyanes, ed., Antología de cuentos contemporáneos, Madrid-Barcelona, Lábor, 1964, "Estudio Preliminar", pág. XXI.
- (8) Camilo José Cela, "A vueltas con la novela", Insula, nº 17, 15-mayo-1947, pág. 1.
- (9) Mariano Baquero Goyanes, "Sobre la novela y sus límites", Arbor, Tomo XIII, junio 1949, nº 42, pág. 271.
- (10) Mariano Baquero Goyanes, "Los imprecisos límites del cuento", Revista de la Universidad de Oviedo, enero-abril 1947, págs. 27-40.
- (11) Mariano Baquero Goyanes, Revista de la Universidad de Oviedo, ya citada, página 29.
- (12) Mariano Baquero Goyanes, Revista de la Universidad de Oviedo, ya citada, páginas 37-38 y 40.
- (13) Alfred G. Engstrom, "The Formal Short Story in France and its Development Before 1850", Studies in Philology, XLII, 3, july, 1945, pp. 627-639.
- (14) Norman Friedman, "What Makes a Short Story Short", en Short Story Theories, edited by Charles E. May. Ohio University Press, 1976, pp. 131-146.
- (15) Ian Reid, The Short Story, London: Methuen, 1977.
- (16) Enrique Pupo-Walker, "Prólogo: Notas sobre la trayectoria y significación del cuento hispanoamericano", en El cuento hispanoamericano ante la crítica, Madrid, Castalia, 1973, páginas 9 y 19-20.
- (17) Mariano Baquero Goyanes, El cuento español en el siglo XIX, Obr. cit, página 15.
- (18) Erna Brandenberger, Obr. cit., página 23.
- (19) Santos Sanz Villanueva, "La prosa narrativa desde 1936", en J. M^a Díez Borque, ed., Historia de la literatura española, IV, Madrid, Taurus, 1980, página 306, nota 51.
- (20) Gabriela Mora, En torno al cuento: De la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A. 1985, página 12.

Son muchos los estudiosos del género que ven el nacimiento de la narración breve en Norteamérica, y precisamente, en estos autores citados. Como nos relata Lesley Frost en un estudio recogido en Insula (nº 7-8, 1946), "Panorama de la novela corta en Norteamérica", en donde matiza que "la novela corta fue descubierta por Poe, no inventada", y que

Irving "fue el primer escritor prominente que desgajó del cuento en prosa los elementos didácticos y morales, haciendo de su forma literaria algo únicamente destinado al entretenimiento", y que Hawthorne "la llenó (a la novela breve) de respetabilidad".

También está de acuerdo Mary Rohrberger, que menciona el año 1832 y a Hawthorne como punto de iniciación de la nueva forma (Hawthorne and the Modern Short Story: A Study in Genre, The Hague: Mouton, 1966, p.10).

(21) Mariano Baquero Goyanes, "Clarín, creador del cuento español", en Cuadernos de Literatura, tomo V, nº 13-14-15, enero-junio 1949. Las dos citas corresponden respectivamente a las páginas 169 y 167.

(22) Mariano Baquero Goyanes, Qué es el cuento, Buenos Aires, Editorial Columba, 1967, p. 59.

(23) Evaristo Correa Calderón, "El cuadro de costumbres", en Historia y crítica de la Literatura Española. Romanticismo y Realismo, Tomo V, coord. Francisco Rico, Barcelona, E. Crítica, 1982, páginas 350-351 y 354.

(24) Alfredo Marquerie, Novelas para leer en un viaje, Madrid, 1942, p.9.

(25) Enrique Jardiel Poncela, 13 historias contadas por un mudo, Madrid, 1943 "Novelas y Cuentos", Prólogo de José Simón Valdivielso.

Respecto a los libros de cuentos, no sólo aparece esta terminología utilizada en los prólogos, sino que también se nos ofrece como sustitutos, en donde, a veces, queremos detectar cierto intento de clasificación no exenta de originalidad, como La linterna mágica, "Narraciones", por Mariano Jesús Tudela (1948); No es tan fácil, "Narraciones de la vida próxima", por José María Sánchez Silva (1943); Historias de familia, "Narraciones" por J. A. Muñoz Rojas (1945); Soplo que va y no vuelve, "Relatos", por Florentina del Mar (1944); Misterio, "Narraciones alucinantes", por Dara Gisel (1949); La nube enjaulada, "Relatos de humor", por Wenceslao Fernández Flórez (1944); etc.

(26) Rienzi, "Lo que usted no sabe de... Concha Espina", Fotos, año IX, nº 478, 27-IV-1946.

(27) María de Gracia Ifach: Locura la vida es..., (cuentos), Madrid, Edit. "Alhambra". Reseña realizada por Jacinto L. Gorgé en Insula, nº 12, año I 15-diciembre-1946, p.5.

(28) "Azorín", página 8 del Prólogo a El reloj parado y otras narraciones, de Agustín de Figueroa, Barcelona, Editorial Juventud, 1947.

(29) José Domingo, "Perennidad del cuento" en Insula, nº 319, 1973, página 5. Desde los años cuarenta hasta nuestro más reciente presente, encontramos muchos ejemplos de un uso que queda sujeto al capricho del emisor, sin que la presencia de un término u otro pueda marcar diferencia en la obra. Por ejemplo, en el Ya Dominical (nº 326, 5 - julio-1987, p.42), bajo el anuncio de un relato de Pedro Casals leemos: "Las rosas del poeta, cuento ganador del premio Gaviota de Plata, en su edición de 1987, cuyo autor, Pedro Casals, ha cedido a DOMINICAL para su publicación"; o en El País Semanal (nº 534, 5- julio- 1987, p.5), que bajo el anuncio de "Relatos de verano" se comunica que "A partir del próximo número comienzan los relatos de verano en "El País Semanal", una separata especial con cuentos inéditos de firmas de lujo..." (los subrayados son nuestros)

(30) José Domingo, La novela española del siglo XX, Tomo 2, "De la postguerra a nuestros días", Barcelona, Editorial Labor, S.a., 1973, p. 149.

(31) Auge del cuento, en "La flecha en el tiempo", Insula, nº 150, 1959, p. 2.

(32) La literatura francesa moderna, de Emilia Pardo Bazán, tomo III. El Naturalismo, p. 159.

(33) Nuevo teatro crítico, de Emilia Pardo Bazán, nº 6, página 64.

- (34) Mariano Baquero Goyanes, "Sobre la novela y sus límites", en Arbor, Tomo XIII, junio 1949, n.º 42, página 274.
- (35) Fotos, año V, n.º 223, 7-junio-1941.
- (36) Lecturas, año XXVII, n.º 278, diciembre-1947, p. 17-18.
- (37) Lecturas, año XXVIII, n.º 283, mayo-1948, p. 46-47.
- (38) La Estafeta Literaria, "Cuentos, muchos cuentos", n.º 22, 28-febrero-1945 página 9.
- En la revista Medina, lo normal es que el cuento tenga una extensión de dos páginas -los hay también de una, aunque no de tres-, pero nunca aparece la denominación "cuento corto" o "cuento breve". Ya en las bases de la convocatoria que hizo el 29 de octubre de 1944, nos habla de la extensión de esos cuentos: "Los originales, a máquina, desde luego. Máximo de doce cuartillas a doble espacio y escritas por un solo lado." (Esta sería la extensión que ellos conceden al "cuento corto", según las palabras de su directora).
- (39) Pablo Cabañas, "Dos obras de Concha Espina", en Cuadernos de Literatura Contemporánea, n.º 5-6, 1942, página 327.
- (40) La Novela del Sábado, n.º 7, 27-marzo-1939.
- (41) Angel Basanta, Literatura de posguerra: La narrativa, Madrid, Editorial Cincel, 1984 (3ª reimpresión, 1986), página 97.
- (42) Juan Antonio Tamayo, p. 50-51 del Prólogo a Dos hombres y dos mujeres en medio, de Juan Antonio de Zunzunegui, Madrid, Ediciones Summa, 1944.
- La extensión del relato que citamos, y que da título al libro, es bastante considerable. Concretamente, en esta edición abarca desde la página 57 a la página 105.
- (43) R. Morales, "Dos hombres y dos mujeres en medio", en Cuadernos de Literatura Contemporánea, n.º 13-14, 1944, página 112.
- (44) Ya vimos en la nota 23 como junto a los títulos de los libros se utilizaba una terminología de amplio significado -"relatos", "narraciones"- . Lo normal es que se halle bajo el título la palabra "cuento", aunque en otras ocasiones se matiza este término, como en "Gente de letras, cuentos de mala uva", de Adolfo Lizón (1944), o "Cosas de Xilimbra, cuentos asturianos", de José María Malgor (1949).
- (45) Mariano Baquero Goyanes, Qué es el cuento, Obr. cit., página 44.
- (46) José María Sánchez-Silva, La otra música, Tipografía Moderna, Valencia, 1941. Las citas pertenecen al Prólogo de Samuel Ros, en las páginas 9, 10 y 15, respectivamente.
- (47) "Un libro de Marquerie, Novelas para leer en un viaje", por Angeles Villarta. Domingo, 13-septiembre-1942, página 5.
- (48) Novelas para leer en un viaje, Fotos, año VI, n.º 291, 26-septiembre-1942.
- (49) José Luis Cano comenta La ciudad se aleja, de José María Sánchez-Silva, en Insula, año I, 15-septiembre-1946, n.º 9, página 5.
- (50) Medardo Fraile, página 15 de la Introducción a su obra Cuento español de posguerra.
- (51) Edgar Allan Poe, Obras en prosa, II, Ed. de la Universidad de Puerto Rico, Madrid, Revista de Occidente, 1956, página 194.
- (52) Mariano Baquero Goyanes, Qué es el cuento, Obr. cit., página 43.
- (53) José María Pemán, El séptimo espíritu, Letras, n.º 76 (noviembre-1943), n.º 77 (diciembre-1943), n.º 78 (enero-1944) y n.º 79 (febrero-1944).
- (54) Pilar Velluti, El beso en el aire, Letras, n.º 96 (julio - 1945) y n.º 97 (agosto-1945).
- (55) Antonio Reyes Huertas, El hondero, Letras, n.º 146 (septiembre - 1949) y

- nº 147 (octubre-1949).
- (56) Julio Angulo, Dos mujeres, Lecturas, nº 299, septiembre de 1949, páginas 14-15 y 55-56-57.
- (57) Gabriela Mora, ops. cit., p. 13. Las páginas referidas en la cita pertenecen al libro The Complete Works of Edgar Allan Poe, edited by James A. Harrison, v. XI (Literary Criticism). New York: AMS Press, 1965.
- (58) Horacio Quiroga, Obras inéditas y desconocidas, Montevideo, Arca, 1967, vol. VII (1970), página 94.
- (59) Convocatoria de la revista Medina para un concurso de cuentos (29 de octubre de 1944).
- (60) Convocatoria de la revista Domingo (15 de agosto de 1943).
- (61) Primer concurso de novelas cortas en Vértice (noviembre 1938, nº XVI).
- (62) Hemos de tener presente que Domingo publica cuentos con bastante extensión -dos páginas, normalmente-, si pensamos en su formato de considerable tamaño. No podemos olvidar todos aquellos trabajos que participan en sus concursos, con un promedio de unas tres mil palabras.
- (63) Contraportada de la edición en la Colección Austral, nº 1602.
- (64) Primer cuento que aparece en este libro. Seis páginas y 2.487 palabras. La cita pertenece al comentario sobre las ediciones de dicho cuento: página 22 de la 4ª reimpresión (1976) por Espasa-Calpe, Colección Austral (En esta ocasión se añade un cuento más -Don Evaristo-, que no se publica en la edición de 1945).
- (65) Sexto cuento que se recoge en este libro. Cinco páginas y 1.980 palabras. La cita pertenece al comentario sobre las ediciones del nombrado cuento: página 88 de la edición de Espasa-Calpe en 1976.
- (66) En Medina: Don Anselmo (24-abril-1941, nº 6), Marcelo Brito (29 - mayo-1941 y 5-junio-1941, nº 11 y nº 12), Don David (12 y 19 de junio - 1941, números 13 y 14), Catalinita (25-septiembre-1941, nº 28), Don Juan (3-mayo-1942, nº 59) y La eterna canción (25-octubre-1942, nº 84).
En Juventud: A la sombra de la colegiata (28-diciembre-1943, nº 11) y El Club de los Mesías (28-enero-1943, nº 41).
En Alegría y Descanso: El misterioso asesinato de la Rue Blanchard (noviembre-1941).
En Primer Plano: Mi tío Abelardo (8-agosto-1943).
- (67) Enrique Jardiel Poncela, Exceso de equipaje, Madrid, 1943. Biblioteca nueva. Imprenta Bolaños y Aguilar, 609 páginas (20x13).
- (68) Última página del ejemplar de la serie "Mis mejores cuentos" (novelas breves), que recoge obras de F. García Sanchiz, Madrid, Prensa Popular, S.a.
- (69) En Cuadernos de Literatura Contemporánea (nº 2, 1942, p. 99), Salvador Pérez Valiente hace la reseña de Adán y Eva, de José Francés (1942). Algunas de las obras recopiladas en este volumen, aparecieron posteriormente publicadas en dos páginas de la revista Domingo, como Una historia romántica (5-mayo-1946), La Danae (17-febrero-1946), El pobre semidios (23-marzo-1947) y La devoradora (27-marzo-1949); lo que demuestra que estos "esbozos" presentaban iguales dimensiones que algunos cuentos y novelas cortas editadas en otros números de esta revista.
- (70) En Cuadernos de Literatura Contemporánea (nº 2, 1942, pág. 99). Alonso Zamora Vicente comenta Cuentas y cuentos. Antología. 1928-1942, de Samuel Ros (1942).
Algunos de los escritos que recoge esta Antología aparecieron también en revistas, como es el caso de La ventana y el espejo, publicado por Y en tres páginas (nº 22, noviembre-1939).

- (71) Clemencia Laborda comenta Soplo que va y no vuelve, por Florentina del Mar (1944), en el número 15 de Cuadernos de Literatura Contemporánea, 1944, página 301.
- (72) José Hierro, "El cuento, como género literario", en Cuadernos Hispano-americanos, nº 61, Enero-1955, página 63.
- Después de unas observaciones generales sobre el cuento, se centra en la obra de Jorge Campos, El hombre y todo lo demás, editada por Edit. Castalia en su colección "Prosistas contemporáneos", dirigida por Antonio Rodríguez-Moñino, Valencia, 1953.
- (73) Mariano Baquero Goyanes, Qué es el cuento, Obr. cit., página 36. Este autor repite en el citado libro muchas de las ideas que ya comentó en su estudio El cuento español en el siglo XIX (1949), en donde leemos:
- . "La leyenda en prosa -fijada maravillosamente por Bécquer- es ya un cuento" (página 93)
 - . "De ahí que la leyenda al adquirir forma prosificada pueda y deba ser estudiada como cuento, admitiendo cuentos legendarios de la misma manera que los admitimos religiosos, rurales, sociales, etc. El cuento legendario se confunde muchas veces con el histórico y el fantástico" (página 94).
 - . "En realidad, resulta difícil a veces discriminar si una narración es cuento o artículo de costumbres, ya que no existe un patrón o rasero con el que medir la dosis argumental que podría diferenciar los dos géneros". (p. 100-101).
 - . "En resumen, el costumbrismo persigue al cuento como la sombra al cuerpo, tal vez porque contribuyó a su aparición y lo nutrió constantemente y generosamente. Una frontera divisoria entre uno y otro género podría ser la representada por la siguiente proporción Argumento-Descripción detallista de ambientes o pintura satírica de tipos.
- Un argumento del primer miembro supone aproximación al cuento; del segundo, al artículo de costumbres." (página 102)
- (74) Aquí esta "novela" se divulga en dos páginas; lo que no deja de llamarnos la atención, si pensamos en las dimensiones ya comentadas.

DEFINICIÓN Y LÍMITES

Como hemos visto, no hay unanimidad a la hora de denominar a este género literario, o por lo menos, no hay un término que sea lo suficientemente preciso para nombrarlo. El que usamos con más frecuencia, el de "cuento literario", muchas veces es empleado con matices conceptuales tan amplios que hasta hace referencia a otros géneros próximos a él; y, otras veces, los términos con que aludimos a esos géneros próximos nos sirven también para llamar a esas manifestaciones narrativas que constituyen los verdaderos cuentos.

Sabemos que este género brota con fuerza en el siglo XIX, aunque el término "cuento" no es fruto de esa época y soporta en sus espaldas una larga existencia, que de tanto rodar ha ido atrapando hacia sí diversos matices que hoy día le confieren ese amplio concepto con el que designamos a uno de los géneros narrativos más diverso, complejo, difuso e híbrido, que podemos encontrar. La importante y definitiva diferenciación entre el cuento tradicional y el cuento literario, que aportó el pasado siglo, "sólo" fue una aclaración de posturas ante unas diversas formas de contar y ante una temática distinta, enfocada desde otros puntos de vista; sin embargo, quedaba ese tronco común que consistía, precisamente, en el "arte de contar". Por ello, en el nuevo género se funden la experiencia de la larga tradición y la inquietud que todo lo nuevo, lo joven, lo reciente, conlleva. El cuento literario, fruto de unos años intensos y próximos, surge con tal brio y su cultivo es tan frecuente que se olvida de marcar sus propias metas. La escasa perspectiva y la ausencia, muchas veces, de una intención clarificadora permiten que este género se encuentre aún con muchos cabos por atar y arrastre consigo una confu-

sa maraña terminológica-conceptual.

Como ya comentamos, esta confusión y falta de precisión en los términos empleados se encontraba bastante extendida en los años cuarenta. Si comprobamos que en la actualidad aún se mantiene ese fuerte valor polisémico del término -lo que nos indica que se ha adelantado bastante poco, por no decir nada, al respecto-, no está falta de sentido la idea de que son pocos los intentos para aclarar posturas y que no abundan los estudios que, desde un enfoque formal o temático, diacrónico o sincrónico, permitan situar a este género en el lugar que le corresponde como género pleno y autónomo, aunque resulte, no sin razón, bastante incómodo para los preceptistas, precisamente por su condición nada específica. Así, no es de extrañar que en la mayoría de los tratados sobre literatura, el cuento apenas acapare la atención de los estudiosos, y hasta podemos encontrarnos con el caso extremo y, afortunadamente, poco secundado de Wolfrang Kayser, que no considera a este tipo de narraciones como género literario pleno, cuando afirma, casi de pasada, en su Interpretación y análisis de la obra literaria (1961, página 489) que el cuento "dista de constituir un género en sí como la novela".

Si eliminamos los enfoques más vanguardistas dirigidos desde la narratología, incluida como parte de la semiótica, para los estudios de la narración y del acto de narrar, en donde se manejan teorías del lenguaje y factores contextuales, no tenemos que remontarnos tampoco muchos años atrás para verificar que el material teórico con respecto al cuento literario no es muy abundante. Excepto algunos estudios de Cleanth Brooks y Robert Penn Warren, Horacio Quiroga, Mariano Baquero Goyanes, etc. (1), la mayoría de las investigaciones surgen a partir de la década de los cincuenta; de esta manera nos encontramos con aportaciones más o menos rigurosas, que no sólo en español, como Julio Cortázar, Carlos Mastrángelo, Mario A. Lancelotti, Raúl Castagnino,

Edelweis Serra, Enrique Anderson Imbert, Erna Brandenberger, Medardo Fraile, Juan Bosch, Eduardo Tijeras, etc. (2), sino en otra lengua, como Brander Matthews, Mark Schorer, Norman Friedman, L. Michael O'Toole, Ian Reid, Mary Louise Pratt, Irving Howe, Klaus Doderer, Josef Müller, Karl Moritz, etc. (3), procuran definir y describir el cuento, bien partiendo de posturas generales, amplias e históricas, o bien centrándose en los rasgos más caracterizadores del género y en concretas manifestaciones de autores de determinados países.

A la vista de todo esto, podemos llegar a varias conclusiones: primero, que el interés por el estudio del género es bastante reciente y que, dada su actual consideración y práctica, puede aumentar a tenor de las muchas miradas que se vuelven hacia él con fuerte intención revitalizadora; y segundo, que, si quitamos las coincidencias en los conceptos más básicos y esenciales de los rasgos definitorios del cuento, nos enfrentamos ante estudios y análisis más o menos valiosos, que adolecen de terminología imprecisa y, a veces, de explicaciones ambiguas que pueden aplicarse en ocasiones a manifestaciones no exclusivas del género, lo que nos demuestra que, lejos de existir una unidad de criterios, los enfoques son tan dispares como diverso y multiforme se nos presenta el cuento (4).

Uno de los autores antes citados, Enrique Anderson Imbert, en su Teoría y técnica del cuento, entre interesantes reflexiones, dedica unas letras (páginas 51-52) a mostrar una respetable lista de definiciones del género, que nos aproxima a esa variada realidad. Las definiciones vienen, desgraciadamente, sin expresar su autoría, "para no distraer al lector con la imagen de un autor particular", y, aunque nos aclara que la primera es de Edgar Allan Poe y nosotros sabemos por Gabriela Mora (5) que "termina por enunciar una propia en términos tentativos", no resulta nada fácil averiguar las diversas fuentes de donde las extrae. Veámoslas -en esta ocasión las vamos a enumerar con el fin

de facilitar futuras alusiones a esta cita-:

1. "El cuento se caracteriza por la unidad de impresión que produce en el lector; puede ser leído en una sola sentada; cada palabra contribuye al efecto que el narrador previamente se ha propuesto; este efecto debe prepararse ya desde la primera frase y graduarse hasta el final; cuando llega a su punto culminante, el cuento debe terminar; sólo deben aparecer personajes que sean esenciales para provocar el efecto deseado".
2. "Cuento es una idea presentada de tal manera por la acción e interacción de personajes que produce en el lector una respuesta emocional".
3. "Cuento es una narración de acontecimientos (psíquicos y físicos) interrelacionados en un conflicto y su resolución; conflicto y resolución que nos hacen meditar en un implícito mensaje sobre el modo de ser del hombre".
4. "Un cuento capta nuestro interés con una breve serie de eventos que tiene un principio, un medio y un fin: los eventos, aunque los reconozcamos como manifestaciones de una común experiencia de la vida, son siempre imaginarios porque es la imaginación la que nos crea la ilusión de la realidad".
5. "Un cuento, mediante una secuencia de hechos relativos a la actividad de gente ordinaria que realiza cosas extraordinarias o de gente extraordinaria que realiza cosas ordinarias, invoca y mantiene una ilusión de vida".
6. "Un cuento es la breve y bien construida presentación de un incidente central y fresco en la vida de dos o tres personajes nítidamente perfilados: la acción, al llegar a su punto culminante, enriquece nuestro conocimiento de la condición humana".
7. "Un cuento trata de un personaje único, un único acontecimiento, una única emoción o de una serie de emociones provocadas por una situación única".
8. "El punto de partida de un cuento es un personaje interesante, claramente visto por el narrador, más una de estas dos situaciones (o la combinación de ambas): a) el personaje quiere algo o a alguien y según parece no lo puede conseguir; b) algo o alguien, rechazado por el personaje, según parece va a sobreponerse al personaje".
9. "Breve composición en prosa en la que un narrador vuelca sucesos imaginarios ocurridos a personajes imaginarios (si son reales, al pasar por la mente del narrador se han desrealizado)".
10. "El cuento es una ficción en prosa, breve pero con un desarrollo tan formal que, desde el principio, consiste en satisfacer de

alguna manera un urgente sentido de finalidad".

11. "El cuento vendría a ser una narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceso real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción -cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas animadas- consta de una serie de acontecimientos entrelazados en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio".

Aunque la cita sea extensa merecía la pena reflejarla en su totalidad, pues de esta forma parece claro que tenemos ante nosotros a un género que se puede abordar desde muchos puntos de vista. Todas las definiciones anteriores las consideramos válidas y extensibles a casi la totalidad de los cuentos literarios publicados, y sin embargo ninguna de ellas la conceptuamos lo suficientemente aceptable para abarcar la variedad rica y casi ilimitada de este tipo de relatos. No obstante, este "mosaico de definiciones" viene a captar las más frecuentes descripciones del género. Unas están enfocadas desde el elemento "trama", como las señaladas con el número 3, 4 y 10. Otras nos hablan de trama y personajes, como las indicadas con el número 1, 5, 8, y 9. Y el resto resaltan la importancia de los personajes y sus acciones. Tan sólo hay tres que introducen un elemento, que si bien no entra a formar parte del intrincado mundo inmerso en el texto, si es importante y esencial en todo proceso de comunicación: el receptor, materializado en esta ocasión en el lector. Las definiciones enumeradas con el 1, el 2 y el 11, van más allá del propio escrito y valoran el posible impacto -por otro lado básico para defender el matiz de unidad- que produce el cuento en el lector. Estas tres últimas podrían ser cumplimentadas conceptualmente -por aquello de emisor-receptor- por la 9 y la 11, que nos recuerdan a otro elemento esencial que también puede ser extratextual: el narrador (6).

Si nos fijamos en ellas de una forma más detenida, observaremos que de

las once definiciones recopiladas por Enrique Anderson Imbert se puede desprender uno de los rasgos más caracterizadores del género, en el que todos coinciden unánimemente: su brevedad. Se le determina como "breve serie de eventos" (definición nº 4), "breve y bien construida presentación de un incidente central y fresco en la vida de dos o tres personajes bien perfilados" (definición nº 6), "breve composición en prosa" (definición nº 9), "una ficción en prosa, breve ..." (definición nº 10), "narración breve en prosa" (definición nº 11), ... Característica esta de la brevedad que encontramos en su base formal, sobre la que podemos localizar unas ramificadas y diversas construcciones con un esquemático soporte distribuido en "un principio, un medio y un fin", y adornado con esa variopinta gama temática, que enriquece y aumenta el reconocido y, a veces, intuido muestrario del que hace gala el cuento literario.

Pero si de aspectos básicos hablamos, no podemos olvidar que la brevedad, tal y como nos la presentan estas definiciones, debe ir consolidada por una unidad que, por encima de su estructura, impresione al lector como efecto deseado y proyectado previamente por el narrador; lo cual nos hace pensar en la importancia del veredicto que, en última instancia, depende del lector, elemento no incluido en la misma esencia del escrito. No basta con la intención de unidad que el narrador quiera planificar en los breves límites del cuento, sino que esa unidad real sea captada por el ánimo del lector; asunto que no siempre resulta satisfactorio y la mayoría de las veces concluye planteando la aparente contradicción que encierra la difícil sencillez de la brevedad.

Esta dificultad, descubierta en casi todas las ocasiones en las que se intenta bucear en el universo del cuento, vendría a significar una de las causas fundamentales por las que el género -como ya se ha dicho- no ha sido lo

suficientemente estudiado. Y resulta curioso comprobar que en nuestra más reciente actualidad, cuando se supone que el interés por el relato breve va en aumento, se sigue haciendo hincapié en la dificultad y en la complejidad que surge no sólo a la hora de su estudio y de su crítica, sino también en el momento de perseguir y conseguir buenos ejemplares. Así, en un reciente artículo de Juan José Millás leemos:

"Además, el cuento -que en definitiva es una narración- se pasea desde la antigüedad por todos los géneros, incluido el de la oratoria, de manera que no es fácil atraparlo dentro de unos límites previos y someterlo a una inmovilidad que permita describirlo en lo que serían sus rasgos específicos. Quizá también porque tales rasgos no existen o porque poseen una capacidad de mutación de la que carecen otros géneros.

En definitiva, los rasgos específicos atribuibles al cuento son los mismos que se pueden atribuir a la literatura en general. Y sin embargo, todo narrador sabe que para enfrentarse a la escritura de un cuento se requieren posiciones y armas muy diferentes a las que exige la redacción de una novela." (7)

Conscientemente hemos elegido dos citas próximas a nuestros días -la de Anderson Imbert y la de Juan José Millás- para demostrar que si todavía el cuento se nos ofrece como un confuso género, muchos de estos casi indisolubles y laberínticos asuntos ya se cuestionaban en los años de posguerra; pues lo cierto y verdad es que, junto a la constante presencia -más o menos afortunada- de la narración breve en nuestro panorama literario contemporáneo, se han ido sucediendo tímidas manifestaciones de interés por parte de escritores y estudiosos, aunque lo más frecuente -como ya se ha dicho- es que no se le haya prestado la debida atención. La crítica ha preferido hasta hace poco tiempo no profundizar en la materia, ya que se unía a la gran maraña la ausencia de perspectiva, que favorecía en muchas ocasiones el no tomar conciencia sobre la validez de cualquiera de las cuestiones concernientes a la misma esencia del género.

Esa falta de atención, en general, por parte de la crítica, ya en 1941 la resalta Samuel Ros, uno de los mejores cuentistas de nuestro siglo, en las páginas con que prologa el libro de cuentos de José María Sánchez Silva La otra música, a la vez que desea -con ciertos tintes de utopía- un futuro en donde no sólo se valore más la creación literaria, sino que la valore quien realmente esté preparado para ello:

"Es triste que la crítica en España, que tan bien cumple con los muertos, se olvide tanto de los vivos. Quizás la crítica autorizada y admirable no pertenece a este tiempo que sabe de jerarquías y del valor de cada disciplina. La creación literaria merece que la presten atención quienes pueden entender de sus méritos y de sus provechos. Ordenar esta creación para que cada obra y cada autor encuentre el crítico que le corresponde y para que el lector tenga responsabilidad de sus preferencias, es cosa que deseo a los escritores más jóvenes que yo -Sánchez Silva, por ejemplo- y que deseo por amor a mi país." (Páginas 13-14)

Palabras llenas de esperanza pero que no en todos los casos llegan a rematar su propósito, máxime en estos años de nuestra posguerra, todavía de confusión, en los que se intenta unas veces clarificar posicioness y otras puntualizar matices, y en donde vamos a encontrar posturas diversas e incluso contradictorias en apariencia. Sin embargo, no se trata aquí de mostrar la disparidad de opiniones, sino de unir criterios semejantes en busca de una definición global que el momento nos ofrece en relación con el cuento.

Hay que partir de una situación panorámica que se nos ofrece no tan desalentadora como en un principio puederesultar, pues a pesar del recelo existente a la hora de valorar este tipo de narraciones hay manifestaciones de la época tan confortantes como la de F. G. Sánchez-Marín, recogida en La Estafeta Literaria, a través de la cual se reclama una necesaria presencia del cuento en cualquier literatura que precise sentirse viva y pueda asombrar al lector por sus cualidades estéticas:

" Por mucho que la civilización y el snobismo vayan esterilizando la capacidad humana de asombro -esa capacidad de la que nació la propia cultura-, aun latirá en el alma de los hombres alguna zona de doncellez para ese mundo fantástico y elemental del cuento. (...) Cuando el cuento falte en una literatura, tal literatura habrá dejado de tener vigencia estética, momificada en enciclopedia o biblioteca de manuales técnicos." (8)

De todo esto no queremos que se desprenda unas conclusiones erróneas y se establezca la falsa impresión de que el cuento por aquel entonces no era admitido. Otra realidad diferente es que no se le prestara la suficiente atención en cuanto a estudios críticos se refiere. Se admitía y se reconocía su existencia, por supuesto. Después del éxito del relato breve en un pasado demasiado próximo no podía suceder otra cosa. Pero hay que dejar también claro que junto a ese reconocimiento, tanto en la conciencia de los escritores como en la de los críticos de la época, aflora una coincidencia bastante generalizada en el momento de calificar y sopesar el grado de complejidad que entraña el cuento. Por ello, desde un principio, debemos desechar la idea de que nos encontramos ante un género de fácil ejecución, y añadir -como hemos apuntado antes- a los ya señalados rasgos de la brevedad y de la unidad de contenido y forma, el de la dificultad.

Aunque ya habíamos llegado a la conclusión, después de reflejar las definiciones recogidas por Anderson Imbert, de que el cuento literario era complejo en sí por las muchas posibilidades que nos ofrece y por los muchos puntos de vista -acción, estructura, extensión, temática, personajes, ...- desde los que podemos especialmente abordarlo; son varias las ocasiones, durante los años cuarenta, en donde se expresa de una forma patente y rotunda esta idea de dificultad. Vamos a reproducir algunas de estas declaraciones junto al nombre de su creador para demostrar como personas muy próximas al mundo de las letras, en la faceta de autor o de estudioso, confirman por dife-

rentes motivos la complejidad de este género narrativo:

Pilar Semprún: "Veo por los que llegan a mis manos que el cuento corto es un género difícilísimo de lograr" (9)

José Luis Cano: "Yo lo creo un género extraordinariamente difícil. Me parece tan difícil como el verso libre en poesía, en apariencia como el cuento, tal fácil" (10)

José Francés: "Género difícil, de síntesis y de emoción, de concretos resortes para el interés rápido, para la promesa bien dosificada. (...) ;Qué amplia, qué polifacética diversidad de motivos ofrece este arte, sutil y hondo, de contar lo que los ojos ven, la memoria recuerda y el entendimiento sueña!" (11)

Venceslao Fernández Flórez: "J. Buxó de Abaigar ofrece en sus Cuentos de Balneario una excelente muestra de género tan difícil" (12)

E. Sáinz de Robles: "Recoge este volumen (...) casi todos los matices del difícil género narrativo" (13)

Pablo Cabañas: "Uno de los más bellos cuentos que forman el libro Volaterías es el titulado "Un cuento nuevo". Quiero detenerme en él brevemente. "Un cuento nuevo" es algo así como el 'cuento sobre el cuento', una especie de perceptiva del cuento. "Un soneto me manda hacer Violante..." es a los sonetos de Lope como "Un cuento nuevo" es a los cuentos de Pemán. Nuestro autor teoriza aquí sobre el cuento; nos relata sus características: "tiene que parecer fácil a fuerza de dificultad"; le adjetiva con exactitud "intenso y breve". Pero dejemos hablar al propio Pemán sobre el cuento: "Tiene que ser como un caramelo, capaz, en su pequeñez, de endulzarnos la boca durante veinte minutos y no estropearnos la digestión. Yo me moriría feliz si hubiese logrado dos cosas: escribir un buen cuento y un buen soneto" (14)

Etc. etc.

De nuevo -si nos detenemos en las palabras recogidas en la reseña de Pablo Cabañas- aparece la básica y reconocida brevedad formal del cuento. Pero, además, se matiza una idea que no debemos pasar por alto, aunque sólo la mencionemos ahora de pasada: la dificultad unida a la calidad. Lo realmente difícil es escribir un buen cuento. Idea que también encontramos en las manifestaciones de Medardo Fraile, ofrecidas en Informaciones en 1955:

" El cuento de verdad bueno no se rellena con sucesos. Tiene para cualquier lector una atracción irresistible y aguanta lecturas y lecturas sin apenas ajarse. El buen cuento, como el mundo, como las altas empresas, surgen de la nada. Por eso es difícil y no todo el mundo lo puede hacer, y tiene por eso una larga historia en sus cuartillas." (15)

o en las que Juan Antonio Cremades, director de Letras, hizo en La Estafeta Literaria unos años antes -en 1945-:

" Cuando los recibe uno y se percata del número de los que ha recibido, piensa que no puede ser cierto, como afirman algunos, que el cuento sea el género literario más difícil; pero cuando los lee piensa que, en verdad, sí debe de ser el cuento el género literario que presenta mayores dificultades. De lo contrario, no sería tan enorme el porcentaje de cuentos malos que llegan. Puede decirse que es el género de colaboración más abundante y el que menos se puede aprovechar." (16)

Tenemos que pensar en una preselección antes de la publicación -asunto que más tarde comentaremos-, si atendemos a las manifestaciones de Fernando de Soto, por entonces director de Luna y Sol, a que, según él, "lo publicado nunca puede ser sino una mínima parte de lo recibido"; y a las de José Sanz y Díaz, que nos recuerda como "los encargados de seleccionar el original para nuestras revistas -Lecturas y El Hogar y la Moda- se fatigan leyendo todos los cuentos que llegan a nuestra Redacción" (17). Todo ello supone una copiosa abundancia de ejemplares, aunque la calidad literaria en ellos dejará bastante

que desear; lo que nos lleva otra vez a resaltar la dificultad intrínseca del género, que camina junto a ese no preciso conocimiento del cuento literario, debido al descuido en que lo han tenido sumido los estudios teóricos, que potencia, por otro lado, la confusión.

Esta confusión, que ya vimos ampliamente cómo se traducía en diversidad de vocablos y en ausencia de precisión en los términos con los que se denomina esta prosa de creación, también propiciaba en la posguerra una urgente necesidad de matizar las cualidades del género, en busca de una definición y una delimitación que desvelara, dentro de lo posible, cada vez más el conjunto de claves que encierra el verdadero secreto de esta manifestación narrativa. Pero la realidad nos demuestra que las voces de tal urgencia no clamaban lo suficientemente alto como para despertar la inquietud en el ánimo de los que seguían más de cerca su evolución, aunque sí es verdad que lo intentan con más o menos fortuna. Así, resulta curiosa, y bastante significativa, la aparición al final de la década de una investigación sobre el cuento decimonónico -El Cuento Español en el Siglo XIX, de Mariano Baquero Goyanes-, que viene a representar ese esperado estudio para dignificar y colocar en su justo lugar al cuento literario, en un momento en el que todas las miradas se posan sobre la novela, considerada como la narración por excelencia.

" Un género que ha adquirido personalidad e independencia, que ha sido y sigue siendo cultivado por narradores de la máxima calidad, no puede continuar olvidado como cosa ínfima, segregación de la novela o esbozo de esta, sin importancia ni valor artístico. Muchas cosas se han dicho y escrito sobre el drama, la tragedia, la poesía lírica o épica, y, especialmente en nuestros días, sobre la novela, género el más discutido, el que más ensayos y estudios sugiere y provoca. Y junto a esto, el cuento permanece olvidado, como si su estudio no entrañara una problemática literaria tan interesante o más que la de esos restantes géneros, con alguno de los cuales podrá guardar parentesco -es el caso de la novela, con la que está relacionado más cronológica que temáticamente-, pero de los que se diferencia sin duda alguna.

A nadie se le ocurriría repetir el grosero error de bulto que

llevó a muchos preceptistas a no prestar atención al cuento literario por sus escasas dimensiones, como si en ellas no cupiese tanta o más belleza que en las de una novela extensa." (18)

Pero si hoy día se siguen cuestionando muchas de estas claves que nos descubrirían el misterio del cuento, es de suponer que en los años cuarenta encontremos bastantes lagunas por completar, máxime cuando se tiene la clara conciencia de que -como nos dice Francisco Melgar, director de Domingo (19)- "la mayor parte de los cuentos que se escriben no son tales cuentos".

Muchas veces el error estaba en la propia denominación, pues se colocaba la etiqueta de "cuento" a ejemplares que no lo son del todo, ya que se desconocía -y se sigue desconociendo- el concreto alcance que ofrecía el propio concepto. Se escribían cuentos y, acaso, la misma sensibilidad de escritor del género impedía la labor de formular con la suficiente objetividad qué era eso del "cuento"; aunque sí se atrevían a definir sus propios escritos y a comentar los elementos con que elaboraban sus trabajos o se confeccionaban los de otros autores, pero siempre se movían en el resbaladizo terreno de lo subjetivo y de la intuición. No les preocupaba el cómo llamar a sus escritos; sin embargo, sí les tentaba el descubrir la definición decisiva que pudiera perfilar las fronteras entre algunos géneros bastante emparentados, y muchos -como Baquero Goyanes- se cuestionaban, por ejemplo, "¿dónde empieza y dónde acaba una novela? ¿Existe un canon delimitador que permita situar como géneros distintos el cuento, la novela corta y la novela?"; a lo que se terminaba añadiendo que "los límites de la novela, considerada en sus relaciones con los dos géneros próximos que son novela corta y cuento, resultan difícilmente precisables, y siempre existirá la suficiente dosis de subjetividad en los críticos para juzgar narración corta lo que a otros parecerá novela auténtica." (20)

De esta manera, una de las grandes claves residirá en el no saber con exactitud cuáles son sus límites, por lo que muchas veces se van a concretizar los rasgos del cuento por un procedimiento de referencia a todos estos géneros tan emparentados por la tradición y tantas veces confundidos por desconocimiento o por comodidad o por rutina. "Pero no es solo en nuestro país donde los escritores parecen no tener idea clara de lo que el cuento y la novela corta deben ser" -según leemos en Insula (21)- "Leslie A. Fiedler, reseñando en el último número de Kenyon Review (Invierno, 1951) la publicación en Estados Unidos de varios volúmenes dedicados a narraciones breves, señala cómo la incertidumbre respecto a las fronteras del género permitió que en estos libros se incluyeran textos de muy distinto perfil, desde el ensayo ligeramente romanceado al fragmento de prosa lírica". Y se añade que "esta indeterminación de los géneros no es en sí misma reprochable y tiene ilustres antecedentes. Fiedler menciona a Poe y nosotros podríamos recordar algunas narraciones de Pereda, para no remontarnos a los insignes ejemplos de nuestra novelística del Siglo de Oro. Sin embargo, los extremos observables en el cuento han producido dañosa desorientación y confusión en los espíritus. Quien escribe un cuento -dice la doctrina- debe de considerarse obligado ante todo a contar, eludiendo las digresiones y evitando el puro divagar poemático. Bien está que la prosa se alce en sus momentos hasta el lirismo, pero si no quiere perder eficacia narrativa tendrá que supeditar el vuelo del lenguaje a las necesidades de la ficción".

Al hacer referencia a esos otros géneros se nos va perfilando un tipo de narración, que por la técnica de la negación sabemos lo que no es, aunque sus endebles fronteras, más teóricas que reales, tratan de recoger una materia que se escabulle y se desliza entre parcelas ajenas y terrenos de nadie en busca de unas señas de identidad demasiado difusas. Quizás una de las posturas que

más nos han acercado a la realidad del cuento literario en estos años de posguerra sea la ofrecida por Gregorio Marañón, en la que descubrimos cierto eclecticismo, que se ajusta bastante al carácter de este género narrativo:

" Una razón de tiempo, de espacio, ha sido, pues, la que ha dado su auge y su carácter al cuento de hoy. Pero ahora nos preguntamos: ¿Es esto justo? Yo creo que no. Yo creo que el cuento debe ser siempre un relato, breve, porque es casi exclusivamente argumento y argumento esquemático. Pero su alma no está en su brevedad, sino en que, aparte de su dimensión, debe conservar imprescindiblemente el carácter de narración divertida y un tanto fantástica, su carácter de fábula y conseja, aún cuando esté construido con materiales rigurosamente reales y humanos." (22)

De nuevo el matiz de brevedad, en donde se dan cita, sin embargo, demasiadas parejas de conceptos que, a pesar de sus diferencias, son capaces de una equilibrada convivencia y de una complementariedad "imprescindible" cuando junto a la fábula surge el material humano, o cuando lo fantástico se conjuga con lo real, sin olvidar ni despreciar la enseñanza que desde sus arcaicos y más remotos comienzos se desprende del cuento. Y todo es posible porque en los relatos se ha sabido conservar la narración y se procura ante todo interesar por "el cuento", por el acto de narrar, de contar. Por ello, es tan frecuente la mezcolanza con todos los otros géneros que comparten esta tarea narrativa, y son muy pocas las ocasiones en las que no se les alude cuando se está hablando del cuento literario. No obstante, Julián Ayesta consigue, con bastante agudeza y sensibilidad, desarrollar esta idea de relación por medio de una jerarquía establecida por el menor o mayor grado épico que encierran los diferentes tipos de escritos:

" El cuento o narración que a mí me gusta -las de 'Clarín', las de J.R. Jiménez, las de James Joyce, las de Nerval, las de Soroyan, las de D.H. Lawrence, etc...- es un género intermedio entre el poema en prosa y la novela, me parece.

El orden -de más a menos épico y de menos a más lírico- es: historia, novela, cuento anecdótico, narración lírica, poema en

prosa, poesía lírica propiamente dicha. Naturalmente muchas novelas -sobre todo las modernas- tienen mucho más de poesía lírica que la mayor parte de las Leyendas de Zorrilla. Me refiero solamente a los arquetipos clásicos de cada uno de estos géneros. La Historia -mejor Crónica- lo cuenta todo; la novela cuenta ya solamente lo que tiene cierta significación más universal; el cuento anecdótico cuenta ya, en resumen, lo único significativo; la narración lírica extrae ya solamente de la anécdota la mínima apoyatura que es su quintaesencia "poética"; el poema en prosa agudiza este proceso; y en la poesía propiamente dicha desaparece totalmente el soporte anecdótico, quedando, simplemente, su último eco. No pretendo establecer una jerarquía entre estos géneros literarios; simplemente una relación. Hay menos lectores de narraciones líricas (o de poesía pura) que de novelas, porque para gozar las primeras se exige mucha mayor sensibilidad que para entretenerse con las últimas. El lector de novelas no pone nada de su cosecha; el lector de un poema lírico -ya puro esquema de una emoción- tiene que poner muchísimo si quiere gozarlo plenamente. Sólo un poeta puede gozar realmente a otro poeta. La narración lírica (...) no exige un lector de sensibilidad esquisita pero sí de bastante más que la que exige una novela." (23)

Como vemos, no todo es confusión. Había poca precisión y poca claridad a la hora de denominar al género, pero existía una más ajustada diferenciación, por parte de algunos, en cuanto a lo que cada género tenía como cometido, aunque los límites entre ellos no estaban rigurosamente marcados. Con las palabras de Julián Ayesta se refuerza la idea de brevedad formal, junto a la característica de esencialidad respecto al plan, asunto, anécdota o como se prefiera llamarlo, que se nos cuenta, a la vez que se matiza -también de nueva- la importante presencia de un lector con unas cualidades determinadas. No cualquier lector de novelas, habituado a ellas, podrá apreciar los valores inmersos en el cuento; lo cual nos parece muy interesante, ya que desde sus primeras manifestaciones la continua alusión y referencia entre estas formas de relatar -novela y cuento- predispone el ánimo para vislumbrar una identidad en donde no la hay, pues se acude al relato breve con la conciencia de leer una novela reducida, y al sentirse defraudado surge la comparación, tras la cual, ante este tipo de lector, siempre tendrá las de perder el cuento, sin llegar a pensar que aún partiendo de una equivalencia básica -la disposición a

"contar"- se desarrollan técnicas distintas.

Por lo tanto, llegados a este punto, podemos destacar la poca apreciación del género como otra causa fundamental para no inducir a su estudio a los críticos del momento. Observábamos más arriba cómo la situación un tanto caótica y poco afianzada respecto al cuento no había sido clarificada por los escasos estudios dedicados a ello. Y esta poca atención, en principio, se debía a una cuestión de dificultad, cualidad intrínseca a su propia esencia. Sin embargo, la causa que ahora añadimos -una cuestión de valoración- no depende tanto del relato en sí como de otro elemento que entra en su juego: el lector, que se acerca a él con distinto grado de especialización, y a veces el mismo escritor, que lo considera como mero ejercicio que da firmeza a sus primeros pasos en el arte de narrar o agiliza su técnica de mantenimiento. El cuento literario tendrá que soportar desde su aparición el ser considerado ese género que siempre está al alcance de cualquier "inspirado" que sienta la necesidad de contar. "Muchos particulares -puntualizaba 'Clarín' en 1893- que hasta ahora jamás se habían creído con aptitudes para inventar fábulas en prosa con el nombre de novelas, han roto a escribir cuentos, como si en la vida hubieran hecho otra cosa. Creen que es más modesto el papel de cuentista, y se atreven con él sin miedo. Es una aberración. El que no sea artista, el que no sea poeta, en el lato sentido, no hará un cuento, como no hará una novela" (24). Y así "sin pecar de hipérbole -como decía Fernando de Soto en 1945- puede asegurarse que todo español tiene un cuento propio entre sus papeles íntimos, como todo soldado francés llevaba, en frase del Emperador, un bastón de mariscal en su mochila. Y es que el individualismo rabioso del español tiene "una mala hora", y es, cuando se considera protagonista de una novela vivida, que más tarde va encogiéndose hasta caber en los cortos límites de ... un cuento" (25). Pero lo cierto es que, a pesar del transcurso del tiem-

po -incluso hoy-, la lucha es constante para acabar con la idea de considerar al cuento "territorio propicio para el aprendizaje", como manifiesta Luis Mateo Díez en Insula, aunque no siempre se consiga los efectos deseados:

" Firmemente instalado en esa convicción -y escribiendo y también rompiendo siempre más cuentos de los necesarios- tuve, y mantengo, una clara animadversión a la idea -que con tanta frecuencia podía escucharse- del cuento como territorio propicio para el aprendizaje del escritor, o como ámbito -más o menos disimulado y disculpable- para empeños de menor voltaje, más llevaderos, livianos u ocasionales y -a la postre- banco de pruebas para otras empresas narrativas de mayor cuantía y envergadura.

La verdad es que no sólo no tenía conciencia de con el cuento estar ejercitando mi aprendizaje de narrador, sino que -como digo- abominaba de esa idea y de esas intenciones subsidiarias, que me parecían una auténtica falta de respeto para un género tan difícil y ambicioso" (26)

No es el momento de profundizar en el cuentista y en el papel que jugaba como "verdadero" o "falso" cuentista en estos años de posguerra, pero sí hemos de resaltar que, cuando se habla de género menospreciado al referirnos al cuento, no están exentos de culpa todos aquellos aficionados, pues con su presencia -demasiado abundante-, y a la vista de sus trabajos que ofrecen una calidad no muy elevada por término medio, se ha difundido la idea de género asequible y se ha desvalorizado precisamente porque, al caer en la trampa de su engañosa facilidad, se sigue la corriente de considerar más y evaluar mejor lo que ofrece dificultad. Ante todo se cotiza la novela y en un puesto de inferioridad se coloca al cuento, a ese relato que con cierto matiz de subordinación "va encogiéndose" ante la figura, y constante punto de mira, de la narración por excelencia que viene a materializarse en la novela.

Sin embargo, no deja de asombrarnos cómo después de unos años -bastante inmediatos a los cuarenta- de floreciente éxito se sigue durante esta década con la imagen de un cuento que no ha alcanzado la mayoría de edad, y para muchos representa el papel de hermano menor. Por ello, no son pocas las

ocasiones en las que esta postura se manifiesta, como ocurre en una entrevista efectuada en 1946 a Concha Espina, en donde nos cuenta como comenzó su "verdadero camino" de escritora:

" Varios de esos cuentos se los llevó un hermano del gran don Marcelino Menéndez Pelayo a éste, con el ruego de que los leyese y diera su opinión. Don Marcelino los leyó y me envió a decir así por su propio hermano: "Dile a esa señora que se deje de cuenticos y se ponga a hacer novela". Y el gran maestro fue el que me señaló el camino. Sus palabras fueron para mí como una orden." (27)

Poco a poco el cuento se irá desprendiendo de su complejo de subalterno, y aparecerán cada vez en mayor número los defensores del género que denunciarán el injusto trato recibido, ya no sólo por los autores o lectores sino que inculparán también a los editores, directos responsables de su divulgación, aunque surgirá inevitablemente la referencia a la novela. Si la Guerra Civil viene a significar un lamentable suceso histórico, desde el punto de vista literario -y sobre todo referido al cuento- representa un desconcertante paréntesis, tras el cual se inicia una lenta revitalización e independización del género. Después de mantenerse a flote durante los años cuarenta con el entusiasmo de aquellos -escritores, críticos y unos pocos editores-, que siempre habían confiado en los valores absolutos del cuento, su verdadera y lenta ascensión, iniciada ya en los inmediatos años de la posguerra, se hace más patente en las siguientes décadas, en donde es frecuente tropezar con posturas que de alguna manera nos lo definen y muestran la situación esperanzadora para el género, como lo demuestran estos títulos tan significativos localizados en Insula: "Defensa del cuento" (1955) y "Auge del cuento" (1959). No obstante, también en Insula, es José Domingo el que con su artículo "Perennidad del cuento" (1973) nos hace ver una realidad bastante exacta y fidedigna, por la cual apreciamos que el género no se ha desligado todavía de esa lacra que

arrastra desde sus primeras manifestaciones, consistente en juzgarlo "disminuido en importancia":

" Los jóvenes escritores empiezan por cultivar un género, aparentemente fácil, que les produce la satisfacción de ver una obra terminada de un empujón o de varios impulsos tesoneros. Unos no pasarán de este primer estadio de la narración, sin asomarse siquiera al otro, más ambicioso y de largo aliento. Otros compaginarán el cuento con la poesía, con el poema de raptó inspirado y lenta, minuciosa decantación. Mientras hay quien desemboca en la novela, algunos, muy pocos, anclarán en el género definitivamente y de ellos surgirán los maestros, los que dejarán unido su nombre a un género que ha dado nombres inmarcesibles a la literatura universal. Pero el género de la narración breve, disminuido en importancia por los editores y el público, seguirá teniendo siempre una gran vitalidad. Si escarbáis bien en las gavetas de un escritor en cierne o en plena madurez encontraréis un cuento, si es que no lo ha reunido con otros en una antología." (28)

Pero también en estas palabras de José Domingo advertimos algo muy importante que nos ayudará a definir y a delimitar un poco más la propia esencia del cuento. Nos referimos concretamente a la relación que muestra con la novela, por una parte, y a la alusión que hace a la poesía por otro lado. El que se conecte con la novela viene siendo un hecho tópico en cualquier estudio que al respecto se haga, y no nos extraña; no obstante, aquí nosotros, al leer entre líneas, podemos aventurarnos y encadenar además todas esas conexiones con cualesquiera de los otros géneros que nos "cuenten" cosas. La novela sería el símbolo de todas las formas narrativas en prosa que guardan un estrecho parentesco con el cuento: la leyenda, el artículo de costumbres, la novela corta,; en fin, todas con las que hemos comprobado y demostrado que configuran la gran maraña terminológica.

Sin embargo, la otra alusión nos sorprende más, ya que nos pone en una misma línea de actuación a dos formas básicamente distintas: cuento-prosa y poesía-verso. Aunque hay más. Entra en escena un tercer elemento -el escritor, en este caso, pues antes aludimos al lector de sensibilidad especial- que con

unas cualidades y aptitudes determinadas puede "compaginar" el cuento con la poesía, como si se tratase de manifestaciones distintas que arrancaran de una misma fuerza interior y base común. La conexión no es nueva, y ya doña Emilia Pardo Bazán nos decía que notaba una "particular analogía entre la concepción del cuento y la de la poesía lírica: una y otra son rápidas como un chispazo y muy intensas -porque a ello obliga la brevedad, condición precisa del cuento-. Cuento original que no se concibe de súbito, no cuaja nunca. (...) Paseando o leyendo; en el teatro o en el ferrocarril; al chisporroteo de la llama en invierno y al blando rumor del mar en verano, saltan ideas de cuentos con sus líneas y colores, como las estrofas del poeta lírico, que suele concebir de una vez el pensamiento y su forma métrica" (29).

Quizá esta concepción rápida no sea lo único que los acerca, pues algunas características pueden compartirlas conjuntamente, y cuando hablamos de condensación, de instantaneidad o de compactibilidad emocional y estética, se justifica mucho mejor la proximidad entre el cuento y la poesía. Si bien la forma los diferencia, siempre se podrá recurrir a la "poesía narrativa" o al "poema en prosa" o al "cuento poético", para recordarnos con esta terminología el acercamiento entre estos dos muy distintos modos literarios, muy diferenciadas maneras de creación, aunque en su configuración experimenten aspectos consustanciales a ambos. La chispa surge y se adopta la forma más adecuada, pero siempre con el riesgo de los límites, de la brevedad, que se carga de intensidad y concentración.

De todas las creaciones poéticas posibles quizá sea el "poema en prosa" el que esté más próximo al cuento, pero existe una "fórmula simplista" -en palabras de Mariano Baquero Goyanes- que nos permite diferenciarlos con claridad y que consiste en lo siguiente: "cuando podemos resumir el asunto, el contenido de un relato breve en prosa (cuando podemos contarlo) es que, indudablemen-

te, estamos ante un cuento. Cuando no sea posible o, por lo menos, no resulte fácil tal experiencia, puede suponerse que lo que tenemos delante es un poema en prosa" (30). Por lo tanto es curioso comprobar como los separa el mismo rasgo que une el cuento a la novela y a todos los demás géneros que guardan entre sus páginas la anécdota, que "cuentan". Y es que "el cuento -nos dirá el mismo autor en otra ocasión- es un preciso género literario que sirve para expresar un tipo especial de emoción, de signo muy semejante a la poética, pero que no siendo apropiada para ser expuesta poéticamente, encarna en una forma narrativa próxima a la de la novela, pero diferente de ella en técnica e intención. Se trata, pues, de un género intermedio entre poesía y novela, aprensador de un matiz semipoético, seminovelesco, que sólo es expresable en las dimensiones del cuento" (31).

Por otro lado, debido a estos matices de intensidad y de síntesis, también se ha querido, aunque con menos frecuencia, emparentar -salvando diferencias- al cuento con el teatro, género que se distancia bastante de las manifestaciones épicas, y que tiene a su disposición unas técnicas complementarias al propio texto, que no están al alcance de ningún otro. Sin embargo, la forma los aproxima de tal manera, que resulta muchas veces difícil diferenciar, por ejemplo, al "cuento escénico" de la "obra dramática en un acto", a no ser que aparezca de una forma explícita al acompañar al título; y si pensamos en la clásica estructura del cuento, dividida en la exposición, el nudo y el desenlace, queda aún más patente su relación con la cotidiana dramatización de la acción, a la que el teatro nos tiene acostumbrados. Aunque sus esfuerzos van dirigidos a metas distintas (materialización viva y necesaria de la obra en un escenario, por parte del teatro, mientras que esto no es esencial en el cuento), el dramaturgo y el cuentista trabajan de una manera habitual con el esquema, con el límite, con el resumen, con la concentración. Así, Medardo

Fraile escribe al respecto:

" Teatro y cuento tienen un límite en su extensión. Esto les impone un ahorro de elementos y también una selección de ellos, lo que implica una tensión abarcadora y crítica más intensa en el autor. Teatro y cuento están más interesados en sintetizar que en analizar o, más difícil aún, en la síntesis analítica. El autor de teatro y el de cuentos tienen que revisar continuamente la labor hecha a medida que van avanzando hacia el final. Lo superfluo -incluso en frases y palabras; en "estilo"- se paga" (32).

De cualquier manera, ya hemos apuntado que no es muy frecuente este tipo de relación. En la década de los cuarenta ni siquiera Mariano Baquero Goyanes, cuando estudia el cuento decimonónico, hace alusión a esta forma literaria, quizá porque no se detecta en la génesis del género actitudes equivalentes. Así como veíamos que el cuento se asemejaba a la poesía en su concepción, con el teatro mantiene parecidos más bien formales, al prestarse técnicas, ya que ambos luchan contra limitaciones no sólo en la extensión, sino en cuestiones de personajes, acción, etc. como luego veremos. No obstante, por estos años se publican muchos trabajos que ilustran con su presencia esta afinidad, como El corazón despierta, de José Francés (Domingo, 29 de agosto de 1948) o El amor del gato y el perro, de Enrique Jardiel Poncela (Domingo, 8 de mayo de 1949), en donde están presentes la brevedad, el diálogo, los apartes, que hacen inevitable la indecisión a la hora de una posible distribución y separación de géneros. En otros relatos el subtítulo que les acompaña nos saca de dudas, pero sigue manteniendo una alusión evidente a la referida conexión, como La inesperada, esperada "Cuento escénico", de Antonio Urbe (Fantasia, 5 de agosto de 1945); Nuestra vida "Cuento dialogado", de Francisco Javier Martín Abril (Letras, agosto de 1945); o Avería en el 28 "Cuento de amor en cuatro escenas", de Pilar de Abía (Y, agosto de 1944); e incluso, en Fotos (20 de enero de 1945), en su "Escaparate de Libros" se anuncia Paz en la tierra de Daniel

Carracedo, un cuento escénico, en un prólogo y seis jornadas.

A la vista de todas estas apreciaciones no queda lugar a dudas sobre la proximidad de determinadas manifestaciones de ambos géneros, y por ello no nos sorprende Jesús Fernández Santos, cuando años más tarde, al referir algunos aspectos acerca de su "generación" y del cuento español de la posguerra, se expresa en los siguientes términos:

" No sé si el cuento está o no en auge; ni si se escriben más o menos que hace un lustro; ni si es más difícil o no que hacer novela. El cuento o relato corto o narración anduvo a medio camino entre el teatro y la novela, y el cine, por su parte -cierta clase de cine-, nació siempre de un cuento, de una idea, con agudo desenlace que la técnica -la forma de contarlo- daba carne y vida durante la hora y media" (33).

Palabras estas que nos inducen a manifestar varias consecuencias, respecto a alguno de los aspectos que venimos tratando. En primer lugar, debemos resaltar que, aún después de la inmediata posguerra, se sigue dando vueltas y cuestionándose la dificultad del género, a pesar de que "hace un lustro" sobre esto ya se manifestaba 'Clarín', cuando estudiaba los Aguafuertes de Palacio Valdés:

" No diré yo, como cierto crítico, que es más difícil escribir un cuento que una novela, porque esto es relativo, como decía D. Herógenes I.

Siempre que se habla de las dificultades de un género literario, recuerdo lo que decía Canalejas, mi querido e inolvidable maestro de literatura, a un discípulo que aseguraba, guiándose por la enseñanza de algunos preceptistas, "que el soneto era la composición más difícil".

-Para mí, sí -decía Canalejas-; es cosa muy difícil un soneto; tan difícil, que nunca he escrito ninguno; pero lo mismo digo de las demás clases de combinaciones métricas. Mas un poeta verdadero no le entendería a usted eso de la dificultad especial de los sonetos.

Lo mismo sucede con los cuentos y novelas; no es más difícil un cuento que una novela, pero tampoco menos; de modo que hay notoria injusticia en considerar inferior el género de las narraciones cortas, en el cual, por cierto, se han hecho célebres muchos escritores antiguos y modernos, que no hay para qué citar, pues bien conocidos son de todos" (34).

En segundo lugar, se plantea una serie terminológica -cuento, relato corto, narración-, que nos demuestra como la maraña sigue aún sin deshacer, puesto que no es una serie descendente, ni ascendente, sino que aparece una enumeración coordinante, en donde los términos se ofrecen con una carga funcional y conceptual idéntica. Al situarlos en un mismo plano, su empleo resultará de una mera elección indiscriminada por parte del consumidor.

Y en tercer lugar, se vuelve a considerar al cuento como género intermedio, colocado "a medio camino" -en esta ocasión, entre el teatro y la novela-, como si, desde su posición y situación, se mantuviera entre varios puntos de referencia, a una distancia lo suficientemente moldeable para que aumente o disminuya a capricho de la moda literaria, o según voluntad y aptitud del escritor. De cualquier manera y en cualquier momento, entre esos puntos se encontrará, casi de una forma inevitable, aquel que representa a la novela, pues bien sabemos que guardan un parentesco histórico -cuento literario y novela florecen conjuntamente en el siglo XIX, en donde los mejores novelistas serán también los mejores cuentistas-, además de utilizar estos géneros narrativos una misma forma expresiva, aunque presenten diferentes técnicas.

No obstante, al hablar de "una misma forma expresiva" tendríamos que dar entrada a la novela corta, como elemento inmediatamente superior al cuento en el escalafón de los límites, ya que -como nos dice Gregorio Marañón- "la invención es la misma; igual la técnica; y van dirigidas a los mismos lectores. Podríamos citar cuentos de los grandes escritores nombrados (Guy de Maupassant, Blasco Ibáñez, Maurois) que con la simple adición de cosas accesorias -descripciones, divagaciones, personajes secundarios- serían novelas cortas; y, con un esfuerzo más, novelas a secas, el "roman", la novela larga" (35). Pero si de aumento y ampliación de límites se trata aquí, también

el mismo crítico nos propone el caso contrario; ya no sería pasar del cuento a la novela a base de sumar elementos accesorios, sino de reducirlos y llegar a los breves límites del cuento. Así, "al leer una novela larga, como esas que propugnan ahora los norteamericanos para amenizar durante varias semanas el viaje diario de la casa al trabajo, o para distraer toda una vacación sin poner más que un solo volumen en la maleta, lo primero que se nos ocurre pensar es que todo ello, que puede estar muy bien, cabría holgadamente en veinte páginas, es decir, en las dimensiones de un cuento".

Sin embargo, resulta demasiado simplista cifrar y valorar todas las diferencias existentes por un compendio o una disminución de elementos, cuando sabemos que más que alejarlos, los aproxima, pues, al ahondar en las raíces genealógicas, encontramos al cuento como primera manifestación literaria de lo que, andando el tiempo, había de crecer hasta convertirse en novela. Por ello es constante su referencia, e incluso muchos de los aspectos que se le atribuyen al cuento derivan de su enfrentamiento con la novela. Cuento y novela han viajado paralelamente, y ante problemas concretos han actuado de forma diferente, en busca de soluciones distintas que se acomoden a sus respectivos márgenes, que los identifican a la vez que los independizan, puesto que "el cuento literario -en palabras de Edelweis Serra- tal como lo concebimos hoy ... es una estructura de intrínseca validez, una criatura independiente dentro del área vasta de la narrativa, donde su deslinde categorial es practicable precisamente por su ser y existir autónomos frente a la novela" (36).

Si hemos seleccionado la opinión de esta autora es porque, precisamente ella, mantiene todos los rasgos que asigna al cuento a través de una estrecha pugna con la novela, aunque no deja de chocarnos como mantiene la teoría de la independencia de ambos géneros por medio de continuas alusiones y comparacio-

nes. Así, poco antes de enunciar las conclusiones arriba reflejadas, nos habla de la brevedad, los límites y la subordinación de las partes del cuento, en estos términos:

" El cuento es construcción y comunicación artística de una serie limitada de acontecimientos, experiencias o situaciones conforme a un orden correlativo cerrado que crea su propia percepción como totalidad. El cuento es, pues, un limitado continuo frente al 'ilimitado continuo' de la novela, según Lukács: las partes o unidades narrativas no son independientes y autónomas, caen en el orden de la subordinación y no constituyen nada sino en la totalidad. La expansión así como la redundancia en la cadena comunicativa son limitadas, en tanto gozan de ilimitación en la novela" (pág. 11).

No sólo es esta autora la que sigue la táctica de la referencia para llegar a conclusiones más o menos válidas, sino que dentro de la crítica más reciente también encontramos semejantes procedimientos, como es el caso de Michael O'Toole, cuando defiende la unidad estructural del cuento, siguiendo los pasos de Poe y de su "efecto único":

" El cuento, como el sueño, la anécdota, el cuento de hadas y la balada, se diseña para consumirlo de una sentada de modo que la unidad de su forma es crucial para su definición: esta es centrípeta. Las formas de la novela también tienen un centro -una relación, un personaje, un estado mental o una idea filosófica- pero la novela tiende a ser centrífuga. La característica fundamental del cuento como género, es la compactibilidad, la unidad y la coherencia de su estructura" (37).

O el caso del gran escritor argentino Julio Cortázar, que, para hacer más tangible los límites físicos de ambos géneros, acude a una ingeniosa confrontación al decir que "la novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un 'orden abierto', novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéti-

camente esa limitación (...) Mientras en el cine, como en la novela, la captación de una realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el 'clímax' de la obra, en una fotografía o un cuento de gran calidad se procede inversamente, es decir que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean significativos, que no solamente valgan por sí mismos sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de apertura, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento" (38).

Pero estas y otras comparaciones similares no son exclusivas de una crítica casi inmediata a nosotros, pues, como anunciamos más arriba, desde sus orígenes es inevitable el contraste. Si ya en el siglo XIX, época de esplendor para el género, es frecuente en textos de 'Clarín' o la Pardo Bazán, el estudioso de los años cuarenta también hace uso de él, y como resultado inmediato les llama la atención la apariencia externa, el formato, la brevedad, que adivinan extensible y proyectable hacia "esferas superiores", aunque valoran (39) -sólo algunos- la independencia y madurez del género, al que consideran resultado de un especial cultivo de los procedimientos literarios más utilizados en la narrativa. Decía Josefina Romo:

"Captar un paisaje, una personalidad, un problema en breves líneas, he ahí el secreto, la gracia breve del cuento. En todo cuento hay que valorar no lo que es, sino lo que pudo ser, tanto mejor cuanto silueta, embrión, esquema de obra de más extensas posibilidades. Pero tal vez el relato corto muestra su auténtico valor cuando, cuajado y pleno como un fruto maduro, da la sensación de algo completo incapaz de un imposible alargamiento o de una indeseable profusión, a la manera de algunos deliciosos cuentos de Maupassant. (...)

Estas pequeñas obras: relatos, cuentos, más aún que la novela, necesitan la perfección y la gracia del estilo, ya que el lector, reducida su atención a unas pocas páginas, se detiene más en el pormenor y en el detalle" (40).

Puesto que conocen el valor impreciso de los límites del cuento -de ahí uno de los puntos que justifican el estado confuso de la terminología empleada-, no pueden cifrar todos sus argumentos sobre una base no firme, por aquello de ese cuento que crece y de pronto se hace novela. Reconocen la brevedad como un rasgo más, no el único, que ayuda a definir al género; y en esas "exiguas proporciones -nos dirá 'Azorín'- hacemos tres partes: la primera ha de ser para la exposición; la segunda para la demostración -tal como sucede en la oratoria- y la tercera para el desenlace. En tan breves términos ha de estar contenida la emoción, la sorpresa y el encanto o desencanto del final" (41).

La forma, la limitada estructura, será el soporte de la riqueza temática que caracteriza a este tipo de relatos. Pero si bien -como en otro lugar de nuestro trabajo profundizaremos- se recurre para su confección a unos procedimientos técnicos, que están al alcance tanto del novelista como del cuentista, resulta que no parece haber más diferencia que la puramente cuantitativa en el empleo de estos recursos literarios, junto con el especial trato que dimana, lógicamente, de los márgenes físicos. Por ello, cada vez se reafirman más en la idea de la existencia de una técnica adaptada a sus características, como manifestaba Samuel Ros:

" Pero el cuento, que al lector se le presenta sin fórmula ni técnica, también tiene su técnica y su ecuación. Los modales sencillos de sus personajes, ingenuamente malos o buenos, entrañan la dificultad sería de las cosas que parecen transparentes. (...) El novelista reconstruye el suceso sin dictaminar sobre él. El tema se plantea o, al menos, debe plantearse sin alcanzar la etapa del fallo, mientras que en el cuento es imprescindible lo normativo. De aquí que el método más fecundo para la novela sea el analítico" (42).

Una técnica, que además de basarse en la cantidad de los medios utilizados, que, al compararse con los que han necesitado otros géneros próximos, siempre aparecen en menor cantidad, ya que "la novela corta, como

el cuento tiene su peculiar arquitectura", según Juan Antonio Zunzunegui, quien añade que "la novela larga requiere más. Necesita junto al personaje protagonista, paisaje, clima, sujetos accesorios, psicología, anécdota, detalle, erudición, adornos. Es un orbe cerrado, una obra orquestada, como una sinfonía. Por eso es necesaria e imprescindible la armonía total" (43). Una técnica, decíamos, que no se reduce sólo a esto, sino a la utilización de unos temas, argumentos, asuntos, de singular índole, que se enmarquen en forma de cuento y no admitan fácilmente su ampliación novelesca, pues "es la calidad de los temas -en palabras de Mariano Baquero Goyanes (44)-, más que las dimensiones, la que podría servir de clave con que diferenciar la novela del cuento y la novela corta. (...) En el cuento -y en la novela corta, considerada como cuento extenso, que ha necesitado más páginas de las normales, aunque siempre puestas al servicio de un tema no-novelesco, específico de cuento- la nota emocional es única", mientras que "la novela es un conjunto de notas emocionales".

Por todo ello, "el secreto del cuento -leemos en Juventud (45)- no está demasiado en su manera literaria, pero no cabe la menor duda que sus virtudes -como las virtudes del cuentista- radican en el enfoque característico, que proyecta una especial luz y sombra sobre la narración. El cuento es como la buena o mala sombra de una vida particular, de un personaje, de una ciudad, de un estado de ánimo ...". Todo se reduce a ese solo latido, a esa sola acción, que contrasta con la suma de acciones, de anécdotas, de acontecimientos y tensiones que ofrece la novela.

Todo en el cuento viene a reducirse a una sola tensión, donde se compaginan muchos de los aspectos -unos propios y otros prestados-, que se le han ido atribuyendo a lo largo de su existencia, pero que juntos configuran su naturaleza, gracias a ese "enfoque característico", que permite la mezcla y la

diversidad. Matices que se recogen en las siguientes palabras de Erna Brandenberger, con las que, a modo de resumen, define al cuento como mixtura resultante de diversos géneros literarios:

" Sin embargo, creo que las conclusiones a que hemos llegado -que tanto lo lírico como lo épico, lo dramático y lo teórico forman parte de la naturaleza del cuento y que es precisamente de su mezcla de lo que nace cada cuento concreto-, permitirán resolver satisfactoriamente algunos de los enigmas que hasta ahora envolvían el fenómeno denominado cuento literario. Esto explica, por ejemplo, su casi infinita variedad de formas, pues donde se mezclan cuatro distintas posibilidades de expresión literaria, las variantes resultan casi inagotables.

Y la más bien resignada definición: "El cuento literario es lo que cada autor hace de él", deja de ser una broma, y se convierte en la sencilla constatación de una realidad que se explica en parte por esta mezcla. Esto no quiere decir tampoco que el cuento alcance en el futuro la fórmula óptima, a la que se pudiera considerar clásica. Su característica estriba en que la mezcla se realiza cada vez de manera distinta y que constantemente ofrece nuevas sorpresas. Pero lo más importante es, sin duda, que ahora podemos comprender por qué fracasaban todos los intentos de determinar la naturaleza del cuento partiendo de las fronteras que lo separan de los demás géneros literarios, pues los puntos en común y las conexiones que aquél pueda tener con los otros géneros forman parte precisamente de su esencia" (46).

Pero si encontramos dificultad a la hora de descubrir y delimitar la frontera con otros géneros literarios, no resulta así el apreciar que estamos ante una forma narrativa, cuya categoría literaria es independiente de cualquier referencia, aunque gracias a ella conozcamos mejor sus propias señas de identidad, marcadas por la riquísima variedad de matices, formas y temas, que hace del cuento un género sorprendente. Así Medardo Fraile, con el entusiasmo y la pasión del cuentista, dirá:

"En resumen, un cuento me parece lo más fino y personal, lo menos manchado que puede hacer un escritor. Quiero decir finura literaria, y cuando hablo de manchado me refiero a manchas de conciencia. El cuento es sincero siempre, hasta resultar fantástico y descabellado, y apura la verdad tanto que resulta pueril. Es esforzado, ya antes de nacer, porque busca al niño en el hombre -por eso muchas

veces se pierde-, y tan generoso, que sólo pretende, a veces, hacer reír a su papá. El cuento no es necesariamente risueño, pero guarda siempre algo de risa, aunque sea dentro de una lágrima. El cuento -que nos hace meditar con suavidad y nos muestra el mundo como desde una vidriera policromada- camina con soltura por el corazón y la metafísica. La realidad en el cuento, se sirve de la fantasía para ser real más hondamente. Para decirnos lo que él cree la verdad, miente todo lo posible, como el amor. El cuento es tan sorprendente, que hasta puede no ser así. Pero creo de verdad que el escritor que hace un buen cuento moja su mano en agua bendita y se limpia de pecados veniales" (47).

N O T A S

- (1) Entre otros estudios podemos citar:

Cleanth Brooks y Robert Penn Warren, Understanding Fiction, New York, Appleton Century-Crofts, 1943.

Horacio Quiroga, Obras inéditas y desconocidas, Montevideo, Arca, 1967 (vol. VII - 1970), páginas 86-88. Nos referimos concretamente a su famoso "Decálogo del perfecto cuentista" que apareció el 27 de febrero de 1925.

Mariano Baquero Goyanes, El cuento español en el siglo XIX, Madrid, CSIC, 1949.

"Los imprecisos límites del cuento", Revista de la Universidad de Oviedo, 1947.

"El cuento popular español", Arbor, marzo-1948, número 27.

- (2) Entre otros estudios y ensayos citaremos como ejemplos a:

Julio Cortázar: "Algunos aspectos del cuento", Casa de las Américas, nº 15-16, 1962-1963, pp. 3-14. Reedición en Casa de las Américas, nº 31, 1968 pp. 178-186.

"Del cuento breve y sus alrededores", en El último round México, Siglo XXI, 1969, 4ª ed. 1974, pp. 59-82.

Carlos Mastrángelo, El cuento argentino. Contribución al conocimiento de su historia, teoría y práctica, Buenos Aires, Hachette, 1963.

Mario A. Lancelotti, De Poe a Kafka: para una teoría del cuento, Buenos Aires, Edit. Universitaria, 1965.

Raúl Castagnino, Cuento-Artefacto y Artificios del Cuento, Buenos Aires, Nova, 1977.

Edelweis Serra, Tipología del cuento literario: textos hispanoamericanos Madrid, CUPSA, 1978.

Enrique Anderson Imbert, El cuento español, Buenos Aires, Columba, 1959.
Los primeros cuentos del mundo, Buenos Aires, Marymar, 1967.
Teoría y técnica del cuento, Buenos Aires, Marymar, 1979.

Erna Brandenberger, Estudios sobre el cuento español contemporáneo, Madrid, Editora Nacional, 1973.

Medardo Fraile, "El cuento y su categoría literaria", Informaciones, Madrid, 22 de octubre de 1955.
Cuento Español de Posguerra, (Antología), Madrid, Cátedra 1986.

Juan Bosch, Teoría del cuento, Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela, 1967.

Eduardo Tijeras, Ultimos rumbos del cuento español, Buenos Aires, Columba 1969.

Relato breve en Argentina, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973.

Etc, ...

(3) Entre otros estudios y ensayos citaremos:

Brander Matthews, "The Philosophy of the Short-Story", Short Story Theories, Edited by Charles E. May. Ohio University Press, 1976.

Mark Schorer, The Story: A Critical Antology, New York, Prentice Hall, 1950.

Norman Friedman, Form and Meaning in Fiction, The University of Georgia Press, 1975.

"What Makes a Short Story Short", en Short Story Theories, Edited by Charles E. May. Ohio University Press, 1976.

Michael O'Toole, Structure, Style and Interpretation in the Russian Story, New Haven, Yale University Press, 1982.

Ian Reid, The Short Story, London, Methuen, 1977.

Mary Louise Pratt, "The Short Story: The Long and The Short of it", Poetics, 10, June, 1981.

Irving Howe, Short Shorts: An Anthology of the Shortest Stories, New York Bantan Books, 1983.

Edgar Allan Poe, The Complete Works of E.A. Poe, edited by James A. Harrison, v. XI, New York, AMS Press, 1965.

Obras en prosa. Traducción y notas de Julio Cortázar. Ediciones de la Universidad de Puerto Rico. Madrid, Revista de Occidente, 1956.

Cuentos, Prólogo y notas de Julio Cortázar, Madrid, Alianza Editorial, 1970.

Klaus Doderer, Die Kurzgeschichte als Literarische Form, Wirkendes Wort, 8, 1957-58.

Josef Müller, Novelle und Erzählung, Etudes germaniques 16, 1961.

Karl Moritz, Novelle und Kurzgeschichte. Texte zu ihrer Entwicklung und Theorie. Fráncfort del Meno, 1966.

Etc, ...

(4) No es este el momento de detenernos en profundidades de preceptiva, de teoría literaria, ya que tampoco es el objeto de nuestro estudio. No obstante, hacemos referencia al valioso libro de Gabriela Mora, En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica, (Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1985), donde se comenta algunos de los trabajos y enfoques que la crítica hispanoamericana ha dado respecto al

cuento. Aunque se centra en la producción cuentística de estos países, muchas de las teorías recogidas son válidas para su aplicación al cuento en general.

- (5) Gabriela Mora, Obr. cit., pág. 84.
- (6) No olvidemos que el narrador no siempre tiene que coincidir con el autor, y de aquí nacería la dualidad narrador-autor junto a narrador-personaje. El narrador, al que nos referimos en esta ocasión, se identifica con el autor, que actuaría como emisor. Autor-emisor y lector-receptor formarían estos dos elementos extratextuales.
- (7) Juan José Millás, "Lo que cuenta el cuento. El auge del relato breve", en El País, domingo 1 de noviembre de 1987, pp. 21-22.
Como veremos más adelante, será la novela el punto de referencia más frecuente en el que se van a basar muchos estudios sobre el cuento, por ser considerada aquella el género narrativo por excelencia.
- (8) F.G. Sánchez Marín. "Colorín, colorado, el cuento no se ha acabado", en La Estafeta Literaria, 20 de marzo de 1944, nº 2, página 9.
- (9) Pilar Semprun, directora de Medina por entonces, en "Cuentos, muchos cuentos", La Estafeta Literaria, nº 22, 28 de febrero de 1945, pág. 9.
- (10) José Luis Cano, comentando La ciudad se aleja de José María Sánchez Silva, en Insula, año I, nº 9, 15 - septiembre - 1946, pág. 5.
- (11) José Francés, Prólogo a 6 mentiras en novela, por M. Heredia y J. Campos 1940, página 8.
- (12) Wenceslao Fernández Flórez, Prólogo a Cuentos de balneario, 1946, p. 5.
- (13) F. Sainz de Robles, Nota Preliminar a Cuentistas españoles contemporáneos, Madrid, Aguilar, 1946, Colección Crisol nº 176.
- (14) Pablo Cabañas, "Pemán, prosista (Notas de lectura)", en Cuadernos de Literatura, Tomo VI, nº 16-17-18, Julio-Diciembre 1949, pág. 202. (Las citas de Pemán pertenecen a Obras Completas, tomo II, pág. 967).
- (15) Medardo Fraile, "El cuento y su categoría literaria", Informaciones, Madrid, 22 de octubre de 1955.
- (16) Juan Antonio Cremades, en "Cuentos, muchos cuentos", La Estafeta Literaria, nº 22, 28-II-1945, p. 9.
- (17) Tanto las palabras de Fernando de Soto, como las de José Sanz y Díaz, también aparecen en las respuestas que dan a las preguntas "¿Se escriben cuentos actualmente?" "¿Se publican muchos?", que se recogen bajo el título antes citado "Cuentos, muchos cuentos".
- (18) Mariano Baquero Goyanes, El cuento español en el siglo XIX, pp. 14-15.
- (19) También las declaraciones de Francisco Melgar están recogidas en "Cuentos, muchos cuentos".
- (20) Mariano Baquero Goyanes, "Sobre la novela y sus límites", Arbor, tomo XIII, Junio-1949, nº 42, pp. 14-15.
- (21) "Los límites de la narración", dentro de la sección "La Flecha en el Tiempo", Insula, nº 65, 1951, pág. 8.
- (22) Gregorio Marañón, "Los cuentos de Osvaldo Orico. El cuento como género literario", Insula, año II, 15-abril-1947, nº 16, p. 8. (Prólogo escrito especialmente para la edición castellana de los Mejores cuentos de Osvaldo Orico, publicados por la Editora Biosca).
- (23) Julián Ayesta, "El autor habla de su obra", Insula, nº 77, págs. 10-11, 1952.
- (24) 'Clarín', Palique, 1893, p. 28 y ss. Reseña efectuada por M. Baquero Goyanes en El cuento español en el siglo XIX, 1949, p. 120.
- (25) Fernando de Soto, en "Cuentos, muchos cuentos", ya cit.

- (26) Luis Mateo Díez, "Contar algo del cuento", Insula, nº 495, febrero 1988 página 22.
- (27) "Lo que usted no sabe de ... Concha Espina", Fotos, año IX, nº 478, 27-IV-1946.
- (28) José Domingo, "Perennidad del cuento", Insula, nº 319, 1973, p. 5.
- (29) Emilia Pardo Bazán, Prólogo a Cuentos de amor, pp. 9-10.
- (30) Mariano Baquero Goyanes, Qué es el cuento, Buenos Aires, Editorial Columba, 1967, pág. 41.
- (31) Mariano Baquero Goyanes, El cuento español en el siglo XIX, página 149.

No sólo Mariano Baquero ha hecho hincapié en esta relación cuento-poesía en los años de posguerra, sino que otros autores también la han tratado y defendido, como Julio Cortázar en "Del cuento breve y sus alrededores" (1969), Charles May en "The unique effect of de short story: A reconsideration and an example" (Studies in short fiction, XIII, 3, summer 1976, pp. 289-297), Raúl Castagnino en Cuento-Artefacto y artificios del cuento (1977), etc. De hecho, cuando Insula, al cabo de los tres años de su aparición, decide publicar cuentos entre sus páginas, Enrique Canito en el nº 36 (15-diciembre-1948, p. 2) hace una defensa del cuento y proclama el propósito de "alentar un género demasiado injustamente abandonado" y añade: "Pensamos en esa forma de cuento que concentrando el relato exterior en sus elementos esenciales, pueda sugerir mejor un ambiente o un contenido emotivo y alcanzar en ocasiones, si la pluma del escritor es feliz, las regiones de la poesía".

No obstante, no todos apoyan esta relación, y un año antes a las palabras de Enrique Canito, también en Insula (15-mayo-1947), Camilo José Cela, al tartar de definir a la novela, llega a decir que "cuando se obstinan en hacernos ver que el cuento es un algo intermedio entre el poema en prosa y la Novela, caen en el pecado del fraude". (Lo lamentable es que no justifica tal afirmación).

- (32) En carta de Medardo Fraile escrita a Erna Brandenberger, con fecha de 9 de febrero de 1970. Reseñada en el libro de Erna, Estudios sobre el cuento español contemporáneo, p. 228.
- (33) Jesús Fernández Santos, Siete narradores de hoy, (Antología). Editorial Taurus. Col. "Temas de España". Madrid. 1969 (2ª ed.).

Aquí se alude también al cine como otra "forma de contar", que ha estado siempre en constante relación con la literatura, con el cuento. Desde su presencia en el mundo cultural de nuestra sociedad han surgido unas vías de transferencia, directas y claras, por las que han circulado técnicas y procedimientos en ambas direcciones: literatura-cine, cine-literatura.

Si nos centramos en el cuento, y en los años cuarenta, son varios los puntos de enfoque bajo los cuales podemos observar esta relación. En primer lugar, pensemos en algunos títulos de trabajos publicados en la prensa de la época, como Llegó el amor, "un cuento de cine", por Luis López - Motos (Domingo, 18-diciembre-1949), El misterio del Hotel Majestic, "película a la americana", por Jorge María de Abreu (Fotos, 8-junio-1940), o Paz a los vivos, "cuento cinematográfico", por Piedad de Salas (Medina, 8-agosto-1943), ...

En segundo lugar, hay algunos relatos que han utilizado varias de las técnicas propias del cinematógrafo, como los saltos temporales -adelante y atrás- en la expresión narrativa, o el desarrollar pequeñas secuencias que nos ofrecen breves pinceladas impresionistas, con las que se construye el todo, como resultado de la suma de cada una de ellas. Sin ir más

lejos, Pablo Cabañas, en Cuadernos de literatura (tomo V, nº 13-14-15, enero-junio 1949), nos habla de la influencia del cine en la técnica de Jorge Campos, sobre todo en su narración corta En nada de tiempo.

Y en tercer lugar, no podemos olvidar que algunos ~~autores de~~ cuentos han estado en contacto con el asombroso mundo del cine, colaborando con su presencia y talento en el desarrollo y evolución de la industria cinematográfica. Resaltemos la capacidad creadora de Wenceslao Fernández Flórez, que con adaptaciones de novelas y cuentos, además de sus diálogos y guiones originales, ha dado buena muestra de ello. (En relación al contacto de W. Fernández Flórez con el cine, podemos encontrar abundantes datos en los artículos que se recogen en el sumario de la conmemoración que del primer centenario de su nacimiento -1885-1985- hizo el Ayuntamiento de la Coruña: "Una aventura de cine", por José Lozano Maneiro; "Fendetestas y el cine gallego", por Miguel Gato; o "Filmografía" por José Lozano). Podemos añadir el trabajo de Carlos Fernández Cuenca, "Fernández Flórez y el cine", Cuadernos de Literatura III, 1948, pp. 39-53.

(Véase sobre la concreta relación cine-literatura en nuestro entorno las contribuciones de Rafael Utrera: "Modernismo y 98 frente a cinematógrafo" Sevilla, Universidad, 1981. Y "Cinematografía y literatura española: aproximación histórica en lo artístico, estético y narrativo", Revista de análisis e investigaciones culturales, nº 12, pp. 43-56, Madrid, Ministerio de Cultura, Julio-Septiembre, 1982).

- (34) 'Clarín', Nueva Campaña, págs. 187-188. Reseña recogida por M. Baquero Goyanes en El cuento español en el siglo XIX, p. 119.

- (35) Gregorio Marañón (véase nota 22).

No olvidemos que el concepto que representa la "novela corta" es idéntico al que representa el "cuento largo". Es cuestión de terminología. Ha prevalecido, por desgracia para algunos -como Mariano Baquero-, el primer término, aunque los relatos que admiten esta denominación se considere que están más próximos y vinculados al cuento que a la novela extensa. Igual que el cuento, "la novela corta ha de actuar en la sensibilidad del lector con la fuerza de una sola, aunque más prolongada, vibración emocional".

- (36) Edelweis Serra, Tipología del cuento literario: Textos hispanoamericanos, Madrid, CUPSA, 1978, p. 14.

- (37) L. Michael O'Toole, Structure, Style and Interpretation the Russian Story, New Haven, Yale University Press, 1982, p. 12.

- (38) Julio Cortázar, "Algunos aspectos del cuento", en Casa de las Américas, número 15-16, La Habana, noviembre 1962-febrero 1963 -<Más tarde aparece una reproducción en el nº 31, julio-agosto 1968>.

En este estudio se transparenta también la sombra de A. Poe, autor que tanto admira. Igualmente, detectamos la propia influencia de Cortázar en muchas de las posturas defendidas por el crítico Raúl Castagnino en varios trabajos, que reunió bajo el título Cuento-Artefacto y artificios del cuento (Buenos Aires, Nova, 1977); como, por ejemplo, la diferenciación que hace entre cuento y novela (de nuevo, la técnica de la referencia y el contraste):

"El cuento nace de una tensión y con una tensión, la provoca y la sostiene. En ello -más que en la razón de tamaño y extensión- radica la mayor y esencial diferencia con la novela; la cual nace y crea varias tensiones y entre cada una de ellas requiere diversos relacionamientos" (Página 74 de la publicación en el número 31 de Casa de

las Américas).

- (39) Ya hemos comentado como una de las principales causas por las que este género no ha sido muy estudiado es la escasa valoración y apreciación, por parte de algunos-desgraciadamente, muchos en estos años de posguerra-en comparación con la novela. Se potencia lo voluminoso y se cae en el craso error de no considerar la difícil brevedad del cuento. Se intentaba medir estos dos géneros con el mismo rasero, pero siempre desde el enfoque novelesco, y no supieron comprender -sobre todo los editores- que "lo bueno del cuento -como decía Julián Ayesta en Insula (nº 77, 1952 páginas 10-11)- es que suelen sobrarle menos palabras que a una novela. Ni es peor ni mejor; es distinto".
- (40) Josefina Romo hace la crítica de El secreto del lago, de José Sanz y Díaz, en Cuadernos de Literatura Contemporánea, 1943, nº 9-10, p. 351.
- (41) Prólogo de 'Azorín' a El reloj parado, de Agustín de Figueroa, 1947, p. 8.
- (42) Samuel Ros, en "Colorín, colorado, el cuento no se ha acabado", en La Estafeta Literaria, 20-marzo-1944, nº 2, p. 9.
- (43) J. V. Puente, en "El escritor y su libro: Juan Antonio Zunzunegui al habla", Fotos, año VII, nº 345, 9-octubre-1943.
- (44) Mariano Baquero Goyanes, en "Sobre la novela y sus límites", Arbor, tomo XIII, junio 1949, nº 42, pp. 273-274.
- (45) Juventud, 16-julio-1942, nº 13, p. 7: "Nuestra Crítica"; y en la columna CUENTOS: La otra música, de José María Sánchez Silva.
- (46) Erna Brandenberger, Obr. cit. pp. 248-249.
- Cuando hace alusión a las cuatro distintas formas que se mezclan en el cuento, se refiere concretamente a la lírica, a la épica, al teatro y al ensayo. Con esta apreciación no estamos muy de acuerdo con la autora, pues, aún defendiendo la mixtura del género, no vemos una relación clara del cuento con el ensayo literario, periodístico, que la autora defiende, aunque confiesa que "la mayoría de las veces no son fáciles de distinguir con claridad" (p.247), las transacciones de uno a otro género.
- Está claro que las dos formas coinciden en ser géneros literarios en prosa, pero ello no impide que la subjetividad del autor permita plasmar su presencia de una forma más evidente y descarada en el ensayo, en donde, incluso, puede reflejar la experiencia y la opinión personal; mientras que el cuento, como ficción que es, aunque se aproxime a la realidad, siempre ésta estará envuelta y disfrazada por la magia de la literatura, que con elementos reales inventa un mundo irreal (También al revés: con elementos fantásticos inventa un mundo verosímil).
- Tampoco nos convence, por considerarla insuficiente y poco firme, la idea de relacionar estos géneros a través de los autores. Varios cuentistas han escrito ensayos y han publicado artículos en periódicos. No creemos que esta circunstancia sea lo que justifique una transferencia de características.
- Lo más próximo, a nuestro entender, sería el artículo de costumbres, del que hablamos al comentar la confusión de términos y conceptos existente en la época.
- (47) Medardo Fraile, "El cuento y su categoría literaria", ya cit.

CARACTERÍSTICAS, CIRCUNSTANCIAS Y CONDICIONES

(UNA UBICACIÓN CONCRETA)

P U B L I C A C I Ó N

Tradicionalmente -y por supuesto, en estos años de la inmediata posguerra-, el cuento literario está muy ligado a la publicación periódica en prensa, tanto en diarios como en revistas de aparición menos frecuente, considerada, como veremos, una de las más sólidas bases que sustentan esta manifestación literaria; aunque no debemos olvidar la otra posibilidad que se le ofrece a los autores de cuentos, el libro, resultado de una agrupación de varios ejemplares, que presentan, en términos generales, uno o varios puntos en común, bien porque compartan el mismo personaje, o mantengan una semejanza temática,... o simplemente porque todos pertenezcan a un mismo autor. Por ello nos centraremos en la prensa, en primer lugar, y luego hablaremos de la recopilación de relatos en volúmenes y de las distintas maneras de elaborar un libro de cuentos.

PERIÓDICOS Y REVISTAS

Desde el siglo XIX -etapa, como sabemos, de las más brillantes para este género- el cuento ha estado muy relacionado con todo tipo de publicaciones periódicas. En el primer tercio de siglo el relato breve tiene una gran aceptación y el entusiasmo aumenta gracias a la aparición en 1908 de "El Cuento Semanal", publicación fundada y dirigida por Eduardo Zamacois, gracias a la cual renace en el gran público el amor al género narrativo.

" Alboreaba el siglo actual. En los círculos literarios comenzó a hablarse de una próxima publicación hebdomadaria, que difería de las entonces en boga -Blanco y Negro y Nuevo Mundo-. Nada de actualidad gráfica ni de croniquillas y cuentos breves. Cada número contendría un solo ejemplar novelesco, suscrito por las más prestigiosas firmas, ilustrado en bicolor y en formato análogo al de aquellas revis-

tas. Y el 12 de enero de 1907 apareció El Cuento Semanal, profusamente anunciado en la Prensa y en artísticos "affiches". La idea, sin ser nueva, era, evidentemente, renovadora. Tratábase de aclimatar en España la "nouvelle" francesa, tan difundida allende el Pirineo; novela de escasas dimensiones para formar un volumen; pero bastantes para desarrollar intensamente un asunto, sin las páginas de relleno que suelen ser obligado recurso para "hinchar" un folleto hasta convertirlo en libro.

El público respondió desde el primer momento, y a los autores les agradaba ponerse en contacto con la multitud. Los que empezábamos a literatear por aquel entonces sabíamos que la aparición de la firma en El Cuento Semanal era el espaldarazo de novelista, y brujuleábamos hasta conseguirlo." (1)

Durante unos treinta años aparecieron ejemplares similares -Los Contemporáneos, El Libro Popular, La Novela Corta, La Novela Semanal, La Novela de Hoy, Nuestra Novela, La Novela Literaria, La Novela de Amor, La Novela del Domingo, La Novela Mundial, La Novela de Bolsillo, La Novela Vivida, La Novela Selecta, La Novela del Jueves, La Novela Política, La Novela de Lujo, La Novela Fantástica, La Novela de Noche,...- que contenían cada número un solo original y todos ellos con la misma intención y propósito. Leopoldo Romeo aprovechó el auge de la novela corta y tuvo el acierto periodístico de dar una diaria, durante dos años, en La Correspondencia de España, y más tarde en Informaciones. No obstante, con la misma rapidez, los ánimos se amansaron y el público llegó a cansarse. Poco a poco las tiradas disminuyeron y el relato breve, el cuento, la novela corta, volvieron a ocupar un lugar en periódicos y en revistas, aunque tanto los editores como los lectores habían quedado resabiados. En los primeros años de posguerra este tipo de publicaciones casi no existía; no obstante, algunas encontramos con fecha próxima al período bélico. En 1939 se podían leer los primeros números de La Novela del Sábado o de Los Novelistas (2), aunque en aquella ocasión la extensión de los relatos publicados era bastante dilatada y sobrepasaba los límites del género que estudiamos.

De esta forma en la década de los cuarenta de nuevo vemos al relato breve a expensas de la atención que le presten los directivos de la Prensa y de la cabida que le reserven las publicaciones. Su futuro depende en gran parte de ello. Pero, como señalábamos arriba, el panorama había cambiado y por saturación la narración de escasas dimensiones atraviesa una especie de compás de espera envuelta en la desorientación propia de la época.

"(...) en la Prensa española de hoy, salvo raras excepciones, no se concede interés al cuento, que hace unos años era adorno indispensable de todo rotativo bien hecho, como ocurre, por ejemplo, en los grandes diarios de París." (3)

Efectivamente, la relación prensa-relato breve o relato breve-prensa también existió y existe en el extranjero y muchos de los grandes narradores, al igual que aquí, vieron algunos de sus trabajos en publicaciones periódicas, tal y como nos comenta Rodrigo Rubio al hablar de la narrativa breve en estos años de posguerra, aunque se deduce de sus palabras una mejor predisposición hacia este tipo de relatos en el extranjero

" En otros países, los escritores han tenido más facilidad para publicar sus relatos de menores dimensiones, porque encontraban hueco en las revistas ilustradas y magazines, y podemos recordar a este respecto revistas como Simplissimus, de Alemania, donde, allá por sus comienzos, Thomas Mann publicó muchas de sus obras cortas; o también como Life, la revista norteamericana, donde muchos relatos de Hemingway y otros narradores, pudieron ver la luz. Aquí, lo más que se ha dado paso ha sido a la narración o cuento de cinco, seis u ocho folios." (4)

No entraremos, por ahora, en la dimensión de los relatos de la época, aunque sí debemos resaltar que por razones de espacio, obviamente, los límites han de ser reducidos. Esto no preocupa a la Prensa que, por otro lado, no rechaza la posibilidad de publicar cuentos en sus páginas periódicas y, en determinados casos, hasta lo potencia, aunque el cuento literario entonces no

se enfrenta tanto con la buena o mala predisposición de los editores y directores de periódicos o revistas, como con la moda literaria predominante -no decantada en principio por el cuento-, que por otro lado propicia, ahora más que nunca, la continua valoración de la calidad del escrito, causa suficiente para impedir su aparición en muchas ocasiones -más de las deseadas y menos de las que en realidad se deberían haber hecho-.

" Como las columnas de los periódicos son los lugares más indicados para que vaya a parar a ellas toda la producción garbosa, delicada, sensible de los cuentistas de vocación, estos se han retraído dedicándose a otros géneros literarios más de moda como la biografía breve, el ensayo o la crónica, y el cuento ha decaído, se ha creado en torno suyo una especie de círculo vicioso del que es muy difícil que salga, a no ser que se haga precisamente lo que ahora no se hace suficientemente, que es publicar cuentos. Y sobre todo, buenos cuentos, de quienes demuestren saber lo que es escribir cuentos." (5)

Hemos hablado de dos puntos esenciales para comprender aún más la publicación de cuentos en esta época: la moda y la calidad. Quizás sean estos dos motivos los puntos claves para justificar por estos años a un género literario que intenta una continuidad y que lucha por una dignidad. Sabemos que se escriben muchos cuentos, pero no todos se publican, y a pesar de ello algunos opinan que se debe potenciar más la calidad de lo escrito que la cantidad de lo publicado.

" Yo no me atrevería a decir que no se escriben cuentos. Más bien creo que se escriben muchos (...)

Respecto a la publicación, creo que se publican más de los necesarios para pasar el rato, y menos de los precisos para mantener este género con altura y dignidad." (6)

" Creo que se escriben muchos cuentos igual que muchas comedias, muchos guiones de cine y muchos artículos. Sin embargo, parece indudable que el porcentaje de cuentistas, en cuanto a la calidad y cantidad, es menor que en las otras especialidades. (...) insisto en

que no hay buenos cuentistas, o que los que pudieran serlo prefieren escribir artículos o novelas." (7)

Afirmaciones importantes a las que podemos añadir algunas otras, que no por ser ciertas dejan de ser contradictorias en apariencia

" Desde luego, no se publican todos los que se escriben, y es una gran suerte para el público. Con todo, creo que se publican muchos. Son raras las revistas gráficas que no insertan algún cuento en cada número." (8)

" Pero el escritor aspira, naturalmente a publicar lo que produce. Y sabe que hoy el periódico no suele mostrarse propicio al cuento. Acaso porque la gente prefiera lo estrictamente informativo, o porque en los periódicos quede muy poco sitio para cultivar lo literario, o porque el género, tal vez por lo mucho que se abusó de él hace unos años, se haya desvalorizado un poco." (9)

Observamos, por una parte, que el cuento ha dejado de ser un género comercial y ya no domina a la gran masa de lectores que antes de la guerra había sufrido un gran "empacho" de relatos breves -posiblemente, una de las razones sea la existencia de tantos refritos, ya que un mismo cuento aparece en distintas publicaciones y a veces con distinto título, como también sucederá en la posguerra-. Esto lo sabe el escritor que prefiere amoldarse a los gustos de la época y dedicar sus esfuerzos a otros géneros de mayor éxito. Afortunadamente, no todos lo hicieron y gracias a éstos, a los verdaderos entusiastas del género, el cuento literario siguió adelante.

Por otra parte, las declaraciones arriba reflejadas nos permiten dar un paso más y puntualizar algunos matices que consideramos básicos y elementales. Ya antes detectamos cierta "contradicción en apariencia". Nos referíamos concretamente a estas frases: "Son raras las revistas gráficas que no insertan algún cuento en cada número", frente a "Y sabe que hoy el periódico no

suele mostrarse propicio al cuento". La clave estará en desentrañar el propio concepto de "revista" y "periódico". Si acudimos al Diccionario de la Real Academia leemos que "revista" es "publicación periódica por cuadernos, con escritos sobre varias materias, o sobre una sola especialmente", y que "periódico" es "Adjet. Dícese del impreso que se publica periódicamente. Úsase más como sustantivo masculino." De esta forma, "periódicos" pueden ser los dos, pero nos inclinamos a creer que el segundo término está empleado como sinónimo de "diario", rotativo bien distinto físicamente de la "revista gráfica", que hace un mayor alarde de presentación y cuida más los detalles de edición, en cuanto a la calidad del papel, la tipografía, el uso de tinta de diferente color, mayor profusión de fotografías y dibujos, etc. Entonces ¿hay contradicción? Pensamos que no y la realidad de la época nos lo confirma, ya que hay muy pocos periódicos, diarios, que en sus páginas inserte un relato breve -ABC, Arriba,... y no siempre-. Sin embargo, son muchos los ejemplares de revistas que se precian con la publicación de uno o dos cuentos. Es lógico. Estos dos tipos de divulgaciones aspiran a la información y al entretenimiento de sus lectores, pero a uno acudimos en busca de la inmediatez de la noticia y a otro nos enfrentamos con un estado de ánimo receptivo de datos y de elementos con matices recreativos; es aquí y entonces cuando podemos apreciar y degustar determinadas manifestaciones literarias, entre ellas el cuento. Y es que "para leer cuentos hay que tener capacidad de saborearlos, y tiempo. No se come un confite como se come un bisté", nos diría Wenceslao Fernández Flórez (10).

A pesar de todo, durante estos años es amplio el panorama de publicaciones que incluyen en sus páginas periódicas relatos breves, en mayor o en menor porcentaje. No hay ninguna especializada en ello, lo que nos demuestra que el género que nos ocupa no es nada selectivo, aunque en ocasiones ciertos

aspectos de la narración, en cuanto a temas, argumentos y personajes, estén en estrecha correspondencia con el tipo de rotativo en el que aparece y, en consecuencia, con el tipo de público lector que acude a él -pensemos en las revistas especializadas; en las revistas del hogar y de la moda, fundamentalmente leídas por mujeres; en la prensa al servicio de una ideología política; etcétera-; de ahí que debamos tener presente algunas notas informativas acerca de la Prensa que hemos consultado para realizar este estudio; aunque desde ahora manifestamos que no siempre hemos obtenido los resultados deseados en nuestra consulta, ya que uno de los fundamentales obstáculos con el que tropezamos es la ausencia de determinados ejemplares, debido a las frecuentes lagunas detectadas en las Hemerotecas que se han revisado.

La relación que damos a continuación es de publicaciones que, a lo largo de los años cuarenta, divulgaron cuentos. Como se apreciará, incluimos en ella tanto diarios como revistas de más o menos frecuencia en su edición, desde las más populares a las de mayor carga intelectual, aunque, en términos generales, nos ha llamado la atención un manifiesto interés por la cultura, concretamente por la literatura, ya que en la mayoría de las revistas no especializadas aparecen secciones en donde se sigue de cerca las novedades bibliográficas, a través de simples reseñas o de serias críticas. Hemos optado por la ordenación alfabética que nos evita entrar en profundidades sobre la Prensa del momento, que no es el objetivo de nuestro estudio, aunque no nos resistimos a dar una mínima información que más tarde pueda ayudarnos en otros aspectos. Tampoco citaremos en esta ocasión las publicaciones que, de una forma esporádica, tratan cuestiones concernientes al cuento y no incluyen ningún relato. Todas las que a continuación enumeramos sí lo hacen; y aunque somos conscientes que esta relación no es definitiva ni refleja el absoluto total que la realidad ofrecía, sí es lo suficientemente importante y hetero-

génea para proporcionarnos un elevado número de ejemplares que con su presencia matizarán el perfil del cuento literario en los años cuarenta.

ABC Diario madrileño fundado en 1905 por D. Torcuato Luca de Tena. A lo largo de la primera década de posguerra la aparición de cuentos fué esporádica. Se hace más constante su presencia desde 1945 en la sección "Cuentos de ABC", que resaltaba por estar impreso en tinta de diferente color e ilustrado con dibujos o fotografías. Suele aparecer en ediciones dominicales. Durante la guerra tuvo su cabecera en Sevilla. La edición en esta ciudad se hizo desde 1936 a 1944 con colaboraciones importantes de José María Alfaro, Agustín de Foxá, Víctor de la Serna, José María Pemán, Concha Espina, Azorín, Manuel Machado, Rafael Sánchez Mazas y Alvaro Cunqueiro, entre otros. Estas firmas eran también frecuentes en la edición de Madrid.

ARRIBA Diario madrileño de la mañana. Colaboran en él buenos prosistas, sobre todo en las abundosas páginas literarias de los domingos, prolongadas, a veces, en un suplemento titulado Sí. En Arriba se leen cuentos de escritores extranjeros contemporáneos y españoles, como Tomás Borrás, Rafael Sánchez Mazas, Edgar Neville, Samuel Ros, Miguel Mihura, José María Sánchez Silva, Ramón Ledesma Miranda, Miguel Villalonga, Gonzalo Torrente Ballester, Juan Antonio de Zunzunegui, Camilo José Cela,... "La revista literaria Sí surgió como suplemento semanal del periódico madrileño Arriba -órgano de F.E.T. y de las J.O.N.S. al que acompañó a partir de la primera semana de enero de 1942 hasta 1944-, dirigida por Pedro de Lorenzo y Lope Mateo. No era un suplemento exclusivamente literario. (...) Era un suplemento mayoritario acomodado a los lectores de Arriba. Por ello, y como publicación estatalizada, dirigía el interés de los lectores hacia temas de actualidad que interesaba resaltar y

promocionar -El ahorro, La lotería, La educación física,..., u otros que evadieron al lector medio de la reciente tragedia nacional (Los elogios del vino, Los toros, La feria de Sevilla, etc...)" (11). Sus números eran monográficos y reunía, cuando el tema lo requería, a críticos de prestigio. El número 45, día 8 de noviembre de 1942, lo dedica a los "Cuentistas españoles".

AZARBE Revista literaria murciana, 1947-1948. Bimensual. Aparecieron quince números bajo la dirección de José Manuel Díaz, Juan García Abellán, Salvador Jiménez y Jaime Cammany. Además colaboran Castillo Puche, Manuel Fernández Delgado, Angel Valbuena Prat,... Secciones: prosa, verso y ensayos de teatro.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS Madrid. Bimestral. Director: Pedro Laín Entralgo. Sus comienzos están en 1948 y fue patrocinada por el Instituto de Cultura Hispánica. Mantuvo en contacto a las culturas española y latinoamericana. "Su primer editorial -según señala Rafael Osuna (12)- mostraba su afán de diálogo con los 'hispánicos de todas las riberas: la mediterránea, la atlántica, la que mira al mar que llaman Pacífico'. Ese diálogo pretendía mostrar que 'todavía es posible vivir y dialogar en amoroso, lúcido orden cristiano'". Junto a cuentos de José García Nieto, Julián Ayesta, Eulalia Galvarriato,... aparecen interesantes artículos de Aldecoa, Dámaso Alonso, Mariano Baquero Goyanes, José Hierro, etc.

DESTINO Barcelona. Semanal. Está presente en la totalidad de los años cuarenta. "Ya en 1937 se había creado en Burgos la revista Destino. Política de Unidad inspirada por Juan Ramón Masoliver e Ignacio Agustí, con la inten-

ción de aglutinar a catalanes fuera de Cataluña y prepararlos para el servicio a las letras tras la rendición militar de la zona. Desde enero de 1939 se publicará en la misma Cataluña como "Semanario de F.E.T. y de las J.O.N.S.", editado por la Delegación de Prensa y Propaganda de la territorial de Cataluña. Desde entonces, con los nombres de Santiago y Eugenio Nadal, Jaime Ruiz Manent, Juan Teixidor y José Plá, resignado al cultivo "profesional" del castellano, Destino fue el refugio -según A. Manent- de colaboradores y lectores del desaparecido semanario en catalán Mirador." (13)

DOMINGO Madrid. Semanario nacional. Director: Francisco Melgar. Publica relatos de autores extranjeros y españoles, que suelen aparecer en las primeras y últimas páginas. Secciones: "El rincón de los libros", "La novela brevísima", "Consultorio literario", "Se acaba de publicar",... Hemos consultado desde 1941 a 1949. El 6 de febrero de 1944 aumenta el tamaño.

ESCORIAL Revista de cultura y letras. Madrid. Mensual. Acoge novelas cortas y cuentos, además de estudios, poesías, notas, libros,... Se comenzó a editar en noviembre de 1940, gracias al entusiasmo de Pedro Laín Entralgo y Dionisio Ridruejo. "Fue dirigida esta revista -comenta Rafael Osuna (14)-, de indudable interés para el análisis del falangismo intelectual y creador, por Dionisio Ridruejo, cuya vocación directora venía de lejos, pues ya en sus tiempos escurialenses de estudiante había dirigido otras páginas de revista. A él le sucedieron José María Alfaro, a quien también vimos muy atrás en la República en empresas revisteriles menos comprometidas que ésta, y P. Murlane Michelena. En las páginas de Escorial hallamos, como es de suponer, a escritores que se habían distinguido en revistas nacionalistas de la guerra e incluso a otros, como Dámaso Alonso y Julián Marías, que habían publicado en las

del otro bando: por ejemplo, en Hora de España, y Blanco y Negro, respectivamente. (...) Escorial acuñó en nuestra hemerografía un estilo barroco, metafórico y guerrero muy propio de aquel falangismo liberal que brotó inmediatamente después de la guerra y que fue poco a poco desplazado por los monárquicos y el Opus Dei". Progresivamente va perdiendo el matiz propagandístico de la doctrina falangista. "La juventud universitaria de aquellos años -en palabras de Fanny Rubio (15)-, impregnada de un 'totalitarismo vigoroso', giraba entre dos tendencias absolutas: la religión y la política. En Escorial, estas dos tendencias se desarrollarán ampliamente (...) El primitivo grupo hegemonizado por Lain de caae, así como desaparece la fidelidad de la revista a los ideales joseantonianos. Coinciden estos hechos con el cese ministerial de Serrano Súñer a partir de 1942, mientras que la Delegación de Prensa y Propaganda pasa a depender del Ministerio de Educación. A Escorial entra como director José María Alfaro."

El intento de reiniciar un camino tras la guerra civil, está patente en la intencionalidad de muchas revistas de la época. "Intento tan importante como poco vistoso, pasado el tiempo -como aprecia José María Martínez Cachero (16)-, que debe cargarse en el haber de empresas culturales como la revista Escorial, cuyo número 12 ve la luz en noviembre de 1940; Baroja y Azorín, Menéndez Pidal y Zubiri colaboraron casi desde el principio en sus páginas. En lo que a la narración se refiere, aparte algunas notas y reseñas (...), he encontrado en los 55 primeros números los nombres de Luys Santa Marina (núms. 6 y 15) y Manuel Vela Jiménez (nº 34), tan dados a las reconstrucciones históricas de hechos y hombres del imperio español; Pedro Álvarez (nº 10), Álvaro Cunqueiro (nº 13), Zunzunegui (nº 14), Suárez Carreño (nº 35), "Tristán Yuste" (nº 36), Samuel Ros (nº 42), Cela (nº 45) y Mercedes Formica-Corsi (números 50 y 51)".

Revista muy ligada a la vida cultural, intelectual de su tiempo, como nos lo demuestran también las palabras del propio Dionisio Ridruejo:

" Nadie (...) ha negado que el llamado 'Grupo de ESCORIAL' se distinguió por su voluntad de salvar y recuperar todo valor anterior genuino, incluso los que no se consideraban integrables (...) No se consiguió así por completo el 'acabóse' de la cultura liberal española (...) Gracias a ello -sin descartar el imperio mismo de la vida o de la fuerza de las cosas- pudo recomenzar, antes de que los cuarenta finalizaran, una vida intelectual digna de ese nombre en España". (17)

o las palabras de José Carlos Mainer, con las que finaliza un interesante trabajo publicado en Insula (nº 274, 1969), con el significativo título "La revista Escorial en la vida literaria de su tiempo (1941-1950)":

" En 1943, 'Escorial' editó un bello almanaque con poemas, visitas a los museos madrileños; evocaciones de los años 43, 143, 243, etc.; reseñas de libros imaginarios, atribuidos a los autores de mayor boga, etc. La sola presencia de este volumen, bien diseñado y realmente grato, bastaría para indicar que, efectivamente, 'Escorial' dijo mucho a un público cultural e históricamente aterido; pese a sus pretensiones iniciales -en no pequeña medida obligadas-, 'Escorial' cumplió la tarea de reanudar la complicidad de la burguesía y la literatura".

ESPADANA Revista de poesía y crítica. León. Bimensual. Apareció el 1 de mayo de 1944. Directores: Antonio González de Lama, Eugenio de Nora y Victoriano Crémer. Ofrece selecciones antológicas, información sobre concursos literarios, publicaciones extranjeras y españolas, etc... La prosa de creación frecuente menos sus páginas si la comparamos con la teoría y práctica poética tan usual en ella, que en definitiva marcará la verdadera intención y predilección de la revista, a la vez que se acabará por identificar y asociar este determinado tipo de poesía con el propio nombre de esta publicación periódica. Según Rafael Osuna, el grito de Victoriano Crémer en el primer número que

apareció -"Va a ser necesario gritar nuestro verso actual contra las cuatro paredes o contra los catorce barrotes soneteriles"-, se manifiesta como "una rebelión contra el preciosismo estilístico de algunos poetas contemporáneos suyos, que continuaban así el preciosismo formal de los años primorriveristas." (18)

EL ESPAÑOL Semanario de la política y el espíritu. Madrid. Fundado por Juan Aparicio, su primer número es del 31 de octubre de 1942 y la primera etapa llegará hasta 1947. Acoge novelas cortas y cuentos. En sus páginas escriben Azorín, Camilo José Cela, Rafael Romero Moliner, Manuel Machado, Florentina del Mar, Ernesto Giménez Caballero, Victor de la Serna, etc... No es una revista propiamente literaria. Nació al amparo de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, y sigue cierta tendencia cultural relacionada con Falange. Respecto a Juan Aparicio y a su política literaria, resultado de una decidida voluntad de resurgimiento cultural, José María Martínez Cachero nos dirá:

" Cabe hablar de la política literaria de Juan Aparicio, identificada con el régimen vigente en España, siendo su portavoz y apolo-gista, y fácilmente podrían aducirse al respecto textos suyos y de algunos colaboradores de sus publicaciones; lo cual ha sido motivo para que, desde posturas ideológicas contrarias y no menos comprometidas, se haya mirado con hostilidad y menosprecio esta labor, olvidando muy importantes circunstancias de tiempo y lugar" (19)

LA ESTAFETA LITERARIA Madrid. Quincenal. Nace el 5 de marzo de 1944. La primera etapa se prolongará hasta 1946 (Reaparecerá en 1956). "Su fundador, Juan Aparicio -comentará Fanny Rubio (20)-, era desde 1941 director general de Prensa y Propaganda. La Estafeta Literaria, siguiendo los pasos de La Gaceta Literaria de anteguerra, fue una publicación amena, con innumerables sec-

ciones biográficas, poéticas, de crítica, hasta musicales, con los anecdotarios más extravagantes y las firmas más importantes del momento en materia literaria en España. Si El Español, la otra fundación literaria de Aparicio, fue una revista política con aproximaciones a la cultura, La Estafeta Literaria sería una revista cultural vinculada a una ideología política." Vinculación que queda explícitamente reflejada en estas frases que aparecen en el nº 1 (pág. 3), bajo el título "Por España y su Caudillo": "Nuestras páginas ofrecen, en lugar de zanjás que dividan, la meseta limpia sobre la que alzar la rica, varia y, sobre todo, unitaria presencia de nuestro estilo artístico. Para nuestros fines, más que la 'reacción del corazón individual', nos interesa el esfuerzo de todos al servicio, no del Arte por el Arte, sino del Arte y las Letras por España y por su Caudillo". En diversas ocasiones muestra su interés por el cuento y sus autores, a través de relatos, semblanzas y frecuentes encuestas.

FANTASÍA Semanario de la invención literaria. Madrid. También fue fundada por Juan Aparicio. Sale por primera vez el 11 de marzo de 1945. En el nº 35 (25 de noviembre de 1945) aparece como quincenario. Centra su atención en todo tipo de géneros puesto que fue concebida como una revista de creación, fundamentalmente. Nos interesa la sección "Y los cuentos y narraciones de..." aunque su intención literaria no esté exenta tampoco de acusados matices político-ideológicos que se identifican con el gobierno de entonces, tal como se desprende de estas palabras aparecidas en el nº 1 (pág. 2): "(...) la fantasía que hoy necesita España ha de ser eminentemente creadora, constructora, germinativa y fecundante, y, como para cada necesidad que sentimos los españoles de Francisco Franco se van descubriendo diariamente eficaces remedios, aquí sale a la calle FANTASÍA, para todos los que, animados por una voluntad

de creación,quieran colaborar con su parte a la grandeza y amplitud de la invención española."

Como podemos apreciar, estas tres últimas revistas fueron fundadas por Juan Aparicio, quien manifiesta así sus propósitos y logros respecto a ellas, una vez pasada la década:

" En 1944 España estaba cabal y propicia para la unanimidad de sus poetas, de sus novelistas y de sus comediógrafos, quienes encontraron en La Estafeta Literaria y luego en Fantasia la propaganda de su trabajo y la plataforma para su labor (...) En El Español se enrolaron de este modo todos los españoles de la España unitaria de Franco; en La Estafeta Literaria rompimos con el hermetismo de las tertulias madrileñas, horadándolas con orificios por donde salían sus chismes y se pinchaban las vanidades de sus escalafones, trayendo la vida literaria provincial al contraste de la capital del Estado. En Fantasia fue posible la libérrima expresión de la fantasía de los españoles que jamás habían dispuesto de la ocasión de editar cada semana un libro de versos, una novela, una comedia, un guión cinematográfico y una docena de cuentos al precio de venta de todo el conjunto de sólo tres pesetas. El intento de Fantasia fue la versión en el ámbito espiritual del Instituto Nacional de Industria operando en la esfera económica." (21)

FINISTERRE Revista literaria. Madrid. Mensual. Director: Leopoldo Eulogio Palacios. (En el nº 33, enero 1948, el primero de la Segunda época, se consigna: Finisterre es continuación de la revista del mismo título que cambió su nombre por el de Más allá debidamente autorizada en ambos casos por la Dirección General de Prensa...) FINISTERRE revista de Galicia. Pontevedra. Mensual. Director: Emilio Canda. 1944-1946. (A partir del nº24, enero de 1946, se publica en Madrid). Tanto en una como en otra aparecen relatos de importantes autores, como Carmen Laforet, Julián Ayesta, Camilo José Cela, Juan Antonio de Zunzunegui, etc.

FOTOS Semanario gráfico de información y reportajes. Madrid. Director: Fernando Castán Palomar (En marzo de 1945 ya aparece Manuel Casanova como nue-

vo director). Nos interesan las secciones: "Libros y autores", "El escritor y su libro", "Esacaparate de libros", "Letras", "Un cuento cada semana",... Cuidada presentación de las narraciones, que vienen ilustradas con fotografías o dibujos de firmas tan conocidas como Penagos, USA, Bové, Allende, Sanchidrián, Teodoro Delgado, etc. Está presente durante la década de los cuarenta, aunque según avanzan estos años, la publicación de cuentos literarios es menos frecuente, ya que son sustituidos por relatos infantiles y juveniles, como los protagonizados por Celia, entrañable personaje de Elena Fortún.

HAZ Semanario de la juventud S.E.U. Madrid. Revista universitaria. Así aparece desde 1939; pero en 1943 ya es Revista Nacional del S.E.U., de periodicidad mensual. A lo largo de su existencia cambia de formato, que cada vez es más pequeño. "Tuvo varias épocas y una muy larga duración. Interesa sólo en sus primeros años de vida, desde 1939, en que se mueve en un ambiente de pretendida elevación cultural, incorporándose con otras revistas oficiales -entre ellas Escorial- a las celebraciones nacionales." (22).

INSULA Revista bibliográfica de ciencias y letras. Madrid. Mensual. "Analizar la trayectoria de Insula, la primera publicación de divulgación y crítica literarias verdaderamente independiente de la posguerra, es analizar de paso la historia de la posguerra cultural en nuestro país. (...) Nació el 1 de enero de 1946 de la mano de Enrique Canito, su director, y José Luis Cano, secretario. (...) Desde un principio comenzó siendo revista de ciencias y letras, pero con el tiempo desaparecerían las páginas científicas para dejar paso a una concepción liberalizadora y desprejuiciada de la literatura, abarcando todos los géneros y desde enfoques muy distintos, sin exclusivismos de ningún género" (23). Por esto, cuando Consuelo Bergés confecciona el índice de

los diez primeros años de existencia de esta revista, llama la atención sobre su contenido: "Más de un millar de artículos y notas sobre temas y hechos del mundo literario, artístico y científico tratados por firmas autorizadas siempre, ilustres en muchos casos; numerosas muestras representativas de la obra de creación de nuestros narradores y poetas actuales; unas tres mil reseñas de libros, españoles y extranjeros" (24). De entre las muchas secciones interesantes que nos ofrece, debemos destacar la que a partir del nº36, 15 de diciembre de 1948 (pág. 2), viene a titularse "El Cuento", anunciada por Enrique Canito -con matiz meramente cultural, sin alusiones políticas-, y que desde entonces hasta nuestro más cercano presente no ha dejado de publicarse:

" Poco a poco, en lucha con dificultades inherentes al momento que vivimos, INSULA va cumpliendo su programa nunca enteramente formulado ni escrito, pero que desde su primer número -tres años hace- está presente en nuestro ánimo como una razón de vida de la revista. De tal suerte que la puntual continuidad de nuestro esfuerzo, poco corriente en nuestras hojas literarias, viene a ser la permanencia vigilante en un afán de superación, colectivo más bien que individual.

No queremos dejar escapar ninguna oportunidad de subrayar esta característica de INSULA que venida al mundo de los libros como un sencillo anhelo de servir, ha encontrado inmediatamente el calor y la asistencia de un grupo de amigos, cada día más amplio, entre esa gran familia de amantes del libro quizás en exceso dispersa hoy por falta de oportunidades para el contacto. Para remediar las consecuencias de esta dispersión, trabaja INSULA, que no quiere ser un cenáculo aislado, sino más bien un instrumento útil para gentes de muy distintas profesiones y un ámbito de convivencia para cuantos en la palabra escrita encuentran solaz, enseñanza o meditación.

En este mismo número comenzamos ya otra nueva sección -el cuento- paralela de la sección poética recientemente iniciada y tan bien acogida por nuestros lectores (...)"

JUVENTUD Semanario de Combate del S.E.U. Madrid. Revista universitaria.

Surge en 1942 y la dirigía Jesús Revuelta. Secciones: "Nuestra crítica" -en donde hay un apartado dedicado a cuentos-, "Las artes y las letras", etc. Los relatos con cierto tinte humorístico son frecuentes.

LETRAS Revista literaria popular. Madrid. Mensual (El nº18 es de enero de 1939). En 1945 aparece como Revista del hogar. Director: Juan Antonio Cremades Rojo. Su divisa aparece en el nº 22, mayo 1939: "Queremos sustituir aquella literatura pornográfica, de ideas disolventes de sentido antiespañol, por otra literatura de características contrarias." Cada número inserta: Una novela larga, completa; una obra teatral; varios cuentos y novelas cortas; una novela por fragmentos; crítica y noticiario de espectáculos; comentario de actualidad; Fémima; Humorismo; Pasatiempos, etc. Secciones que se modifican con el paso del tiempo y aparecen otras, que hablan sobre religión, historia patria, modas, etc.

LECTURAS Revista de arte y literatura (Suplemento de El Hogar y la Moda) Editada por HYMSA, Barcelona. Dedicada a la vida de hogar y familia. Mensual. Director: Julio Gilbert Mateus. Secciones: novelas, cuentos, piezas teatrales, reportajes, cine, arte, "Escaparate de libros", "Vida literaria", etc. Aparece en casi la totalidad de la década de los cuarenta. Hemos consultado de 1942 a 1949.

LUNA Y SOL Panorama de los hechos y los días. Madrid. Mensual. Director: Fernando de Velasco. El primer número vio la luz el 15 de mayo de 1944. El cuento ocupa normalmente las últimas páginas y viene ilustrado con dibujos de Liébana, Suárez del Arbol, Huete, etc.

MEDINA Revista femenina de acusado matiz falangista. Madrid. Semanal. A lo largo de estos años cambia de directora; al principio se encuentra Mercedes Formica-Corsi, luego, en 1944, desempeña esta función Pilar Semprún. En sus páginas siempre han tenido buena acogida los relatos de diferente exten-

sión, aunque desde mediados de la década la periodicidad con la que los incluyen es más esporádica.

MEDINA SEPTA Semanario de Ceuta. Fundado el año 1901, por Antonio Ramos y Espinosa de los Monteros. El nº 1 de la Segunda época es de febrero de 1949. En sus páginas, además de los cuentos de "El cuento semanal", recoge noticias literarias, cine, espectáculos, toros, teatro, poesía -en la sección "Lira"-, etc.

LA MODA EN ESPAÑA Revista de modas y para el hogar. Madrid. 1940 y ss. Quincenal a partir de julio de 1946. Director: Carlos Saenz y López. Secciones: modas, belleza, cine, mosaico de curiosidades, cuentos, problemas sentimentales, decoración y cocina.

MUJER Revista mensual de la moda y del hogar. San Sebastián. 1937-1957. Director: Roberto Martínez A. Baldrich. Secciones: modas, bellezas, labores, informaciones para el hogar y la mujer, cine, cuentos y novelas. Colaboran, entre otros, Mariano Tomás, Julio Angulo, José Francés,...

SEMANA Revista gráfica de actualidad. Madrid. Semanal. Director: Manuel Aznar Zubigaray. Publicación de carácter popular, que recoge en sus páginas crónicas, descripciones, cuentos y reportajes. La aparición de relatos es bastante irregular. Hemos revisado, fundamentalmente, los últimos años de la década.

VÉRTICE Revista literaria con acusados matices propagandísticos. Madrid. Mensual. Director: Manuel Halcón. "Surgió Vértice, revista nacional de

F.E.T y de las J.O.N.S., como empeño de la Delegación de Prensa y Propaganda, dirigida por Yzurdiaga y Ridruejo. Apareció en Guipúzcoa el 1 - abril - 1937, continuando sus 81 números hasta el año 1946. (...) Allí escribieron prácticamente todos los escritores de la zona nacional: Giménez Caballero, Agustín de Foxá, Víctor de la Serna, Samuel Ros, Manuel Halcón, José María Alfaro, Eugenio d'Ors, Manuel Augusto, Dionisio Ridruejo y Adriano del Valle.

Aparte de ser una revista literario-política, asomaba a sus páginas una cantidad ingente de propaganda comercial, se daban noticias oficiales y se conmemoraban las fechas significativas dentro de la línea confesional de la revista, e ilustraba culturalmente a sus lectores (...)

Dependiendo de Vértice salió una colección de novelas cortas donde publicaron Concha Espina, José María Zunzunegui, Alvaro Cunqueiro y Edgar Neville, entre otros. Y paralelamente a la revista aparecieron también suplementos literarios. Uno de ellos, con fecha de abril de 1941, lo firma Joaquín de Entrambasaguas. Se compone de un conjunto de narraciones que protagonizan unos seres obsesionados en su intimidad problemática. (...)

Vértice era también una revista de actualidad nacional. Sus artículos (...) estaban siempre enfocados con el optimismo de rigor frente a la miseria nacional (...). También en este terreno Vértice se aproximaba a la problemática general para canalizar los ánimos deshechos. Así, los cuentos de Manuel Halcón, las fotos del Duce (...), los mensajes de paz de todos los diciembres en que permaneció la revista, daban la imagen de una Falange utópica, efervescente, que intentaba poner en práctica sus preceptos inmediatos." (25).

Y Revista para la mujer. Mensual. Editada por la Sección Femenina de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S., primero en San Sebastián y luego en Madrid. 1939-1945. Excelente calidad del papel. Interesante sección

"Noticia de libros", tanto españoles como franceses e ingleses. Colaboran Samuel Ros, Julia Maura, Manuel Pombo, Tomás Borrás y Eugenia Serrano, entre otros.

Como vemos, el cuento literario está presente en la vida española de la inmediata posguerra, de momento, gracias al periodismo, con quien guarda una curiosa relación de extraña simbiosis: la prensa se convierte en uno de los pilares básicos que consiguen mantener a flote a este género y a cambio el relato da cierto realce y prestigio al rotativo que lo incluye, ya que lo literario en el mundo periodístico viene a ser ese adorno que siempre complementa y a veces embellece. No obstante, todo lo incluido en una edición de noticias es efímero y, por ello, las narraciones que contiene adquieren el matiz de esa literatura flotante sin consistencia de lo duradero -a no ser que caigan en manos de coleccionistas o se agrupen para formar un volumen-. Sin embargo, por otro lado, se empapan de la frescura, de la agilidad y de la vitalidad que conlleva aquello que continuamente se renueva, aquello que muere y renace, que aparece y desaparece en un período de tiempo más o menos distante. De todo ello es consciente el escritor que, aún aspirando a la edición de un libro, sabe que la forma más rápida de llegar al gran público es por medio de las páginas de un periódico o de una revista, y no desaprovecha la oportunidad que con relativo interés y frecuencia se le ofrece. Así, un gran número de los cuentos que se publican son resultado, por una parte, de esas solicitudes

" El periodismo, cotidiano, hebdomadario o mensual, es el que sostiene el cuento, que, así, resulta algo como hecho más que por necesidad del literato, más que por empuje de la inspiración, por encargo, y como algo relacionado con la demanda del mercado, al igual

que cualquier producto. Los directores de revistas piden cuentos -aunque no muy abundantemente- por meter algo más en su cajón de sastre. El escritor no dice: "Tengo un asunto que requiere precisamente la forma, la dimensión de un cuento", sino que piensa: "He de idear un cuento para tal o cual revista, porque me lo ha pedido el director". (26)

(Aunque los escritores consumados prefieran encaminar su trabajo hacia otros géneros más de moda, como ya vimos antes y luego desarrollaremos). Por otra parte, un elevado porcentaje es producto de los distintos concursos literarios que convoca la prensa del momento, en donde participan, la mayoría de las veces, escritores desconocidos. Y por último, nos encontramos los cuentos de autores ya desaparecidos -quizá como intento de recordar la brillantez de épocas pretéritas o como simple muestra de aprecio y simpatía hacia la labor de un narrador determinado- y los cuentos de autores extranjeros, aunque en un número no muy alto.

CONCURSOS

Sería conveniente dedicar unas líneas al concurso literario, especialmente al concurso de cuentos literarios, que con tan abundante respuesta es acogido durante estos años. Si nos fijamos, todo concurso de esta condición ofrece dos facetas: una altruista, por la que se potencia la creación literaria y se intenta descubrir nuevos valores o reafirmar los ya existentes; y otra, en cierto modo egoísta, que hace que se centren las miradas en el hecho en sí o en las personas o medios que promueven tal confluencia de relatos, envuelto todo ello con un acusado matiz propagandístico. Ante semejantes premisas comprenderemos aún más como esta época es propicia para que se desarrollen esta clase de actividades. Como comentamos, el cuento ya no es un género muy de moda y hay que recobrar la confianza de un público, que quedó saturado

de narraciones cortas en un pasado bastante próximo, bien demostrando que todavía quedan cosas por decir y hacer en este campo literario, o bien ofreciendo nuevas firmas que alienten las esperanzas en el resurgir del género. Lo primero, como más tarde veremos, apenas se cumple, ya que poco avanzan en cuanto a temas y técnicas se refiere. Sin embargo, la convocatoria de concursos era una válida y casi segura medida para que aparecieran en el panorama de las letras jóvenes promesas. El concurso siempre contaba con algún interesante aspecto que hacía más atractiva la participación en él: la satisfacción moral del premio que solía acompañarse con la publicación del trabajo y una simbólica cantidad en metálico; además de proporcionar minutos de entretenimiento y evasión, que tanta falta hacía en aquellos días en los que se intenta reconstruir una vida social e individual bajo unas directrices ya marcadas y constantemente recordadas.

Son varias las revistas del momento que suscitan concursos y hacen que muchos lectores estén pendientes de sus ediciones para seguir de cerca el desarrollo de los mismos. Entre otras citaremos a Mujer, Finisterre, Domingo, Medina, Y, Letras, Fotos, ...; cada una con distintos matices y propósitos. Por lo general, todas intentan atraer la atención de los escritores desconocidos

" CONCURSO DE CUENTOS para autores noveles. (Y explica el término: 'aquellos que no han hecho públicas sus dotes en libro, periódico o revista'." (27)

e incluso advierten y encaminan aptitudes para conseguir futuros éxitos

" Esta revista mínima está dispuesta a examinar todos los trabajos -novelas cortas, cuentos breves, poesía...- de escritores noveles. Mantiene correspondencia con ellos, les aconseja y si alguno merece ser publicado lo será." (28)

Otras persiguen la participación de prosistas, sin distinguir en principio entre escritores y escritoras, dando a la convocatoria cierto aire de desenfado y coloquialidad:

"¡VENGAN CUENTOS Y MAS CUENTOS! MEDINA ABRE UN CONCURSO"

Si sois literatos o literatas prometedores, si teneis guardada celosamente vuestra producción para sólo disfrutarla vosotros, si aún no escribisteis ante el temor de no ver publicados vuestros trabajos, si..., etcétera, etcétera, MEDINA, como siempre, acude atenta a proporcionaros la doble satisfacción de airear vuestra firma y de concederos unos premios estimulantes. Para ello organiza un Concurso de cuentos que se regirá escrupulosamente por estas bases:

1ª Los originales, a máquina, desde luego. Máximo de doce cuartillas a doble espacio y escritas por un solo lado. Cuartillas de las corrientes, porque si son grandotas o "dobles", sólo podreis llenar hasta seis, y sale la cuenta justa.

2ª No devolveremos originales ni mantendremos correspondencia sobre ellos. ¿Entendido?

3ª Plazo de recepción: hasta fin de año. o sea, 31 de diciembre de 1944, a las veinticuatro horas.

4ª ¿Temas? ¿Estilo? ¿Final plácido o triste? No entramos en esas menudencias, aunque si preferimos, en general, el cuento difícil, o sea ... el sencillo, el normal, el corriente y moliente, el más posiblemente actual y lógico. Eso sí: en la selección de cuentos detendremos y romperemos los que tropiecen con la moral o el más elemental buen gusto.

5ª Y ahora el capítulo de premios, como feliz desenlace de vuestro trabajo:

Primero, 300 pesetas.

Segundo, 250 pesetas.

Tercero, 200 pesetas.

Y la publicación retribuida -en las condiciones que MEDINA aplica a sus colaboradores- de cuantos otros cuentos merezcan tal honor.

De modo que ya sabéis: a pensar, a escribir, a "contar" y a esperar vuestro propio éxito personal transportado por nuestras páginas, éxito que MEDINA es la primera que celebra.

Y firmad el cuento con vuestro nombre, seudónimo o lo que prefiráis. Pero en algún sitio poned vuestras señas completas y claras.

Poned en el sobre:

Camarada Directora de la Revista MEDINA. (...)

En los primeros números del próximo año comenzaremos la publicación de los cuentos premiados, precedida del resultado del Concurso." (29)

(Convocatoria de la que podemos resaltar varios aspectos: dirigida a ambos sexos para "airear vuestra firma"; extensión del cuento -"máximo de doce cuartillas a doble espacio y escritas por un solo lado"-; tipo de cuento -"no entramos en esas menudencias", aunque "detendremos los que tropiecen con la moralidad"-; premios en metálico y publicación retribuida.)

Otras revistas, mientras tanto, pretenden valorar por un lado el trabajo del escritor y por otro el trabajo de la escritora; como es el caso de Domin- ga que crea el Premio "Concha Espina" para ellas y, más tarde, el Premio "Concha Montalvo" para ellos. Convocatorias que, además de la separación de sexos, presenta ciertas peculiaridades en sus Bases:

- curiosa distribución de la cantidad monetaria de los premios (1.000 pesetas para el "Concha Espina" y 750 pesetas para el "Concha Montalvo")

- se amplía la extensión de los trabajos, que "constará de quince a veinte cuartillas corrientes, mecanografiadas a doble espacio". (Estos límites, más los que antes impuso Medina, más las observaciones que al respecto hacía Rodrigo Rubio -"Aquí, lo más que se ha dado paso ha sido a la narración o cuento de cinco, seis u ocho folios"-, nos ofrecen una orientación del tipo de cuento, en cuanto al tamaño se refiere, que es acogido en las páginas de las revistas) (30)

- el concursante emite su preferencia sobre qué autores desearía que lo juzgasen y, si es elegido su cuento, él también se convierte en jurado

" Los cuentos (...) irán acompañados de tres sobres. En uno de ellos figurará el lema con que esté encabezado el trabajo literario, y dentro, el nombre y domicilio del concursante. En otro dirá: "Para ser abierto en el caso de que el cuento sea admitido", y dentro, en una cuartilla, estarán escritos los nombres de los tres autores que el concursante desearía que formasen el Jurado Calificador. El tercer sobre nos lo enviarán abierto, y traerá escrita una diección cualquiera, a la que nosotros, en el caso de ser admitido el cuento, remitiremos una tarjeta, en la que dirá: "De los seis cuentos publicados, creo que el mejor es el titulado....." (...)

A todo concursante por el hecho de haber sido admitido al concurso su cuento, se le reconoce buen juicio literario y adquiere el derecho a manifestar su opinión acerca de cuál de los publicados es el merecedor del Premio "CONCHA MONTALVO"; pero, al mismo tiempo, asume la obligación de no abstenerse en el plebiscito organizado.

Es decir, que el Jurado Calificador será elegido por los mismos concursantes (recomendamos lean la lista de autores publicada en el número del 1 de agosto de 1943, y...). Y, además, serán ellos mismos los que por mayoría designen, entre los seis autores seleccionados, aquel a quien debe ser otorgado el premio. En el caso difícil, pero no imposible, de que hubiese dos o más señores con igual número de opiniones favorables a sus escritos, el Jurado resolverá a cuál de ellos debe entregarse el premio (...)" (31)

En realidad, todas estas innovaciones persiguen atraer la atención del lector y hacer más amena la participación de los concursantes, a la vez que de una forma indirecta se ganan adeptos al género. Bastante más curiosa es la invención, por parte de la revista Y, de un concurso consistente en buscar un final a un cuento, que sólo se publica parcialmente, aunque por desgracia esta divertida ocurrencia tiene lugar en contadas ocasiones; como con el relato Tragi-comedia en dos actos

"Hasta aquí nosotros, queridos lectores y lectoras. Pero para resolver este conflicto de la familia González y para dar fin al cuento, contamos con vosotros.

Todos los días recibimos en nuestra Redacción montones de cuentos para publicar en nuestra Revista. Por unas causas y otras, pocos de ellos son aptos para la publicación. Así, pues, hemos querido dar una ocasión a todos estos colaboradores espontáneos, para ver su nombre en nuestra Revista. (...)" (32)

o con el cuento de Joaquín de Entrambasaguas A + B + C

"Tampoco este cuento acaba. Es decir, acababa... Pero dejamos a nuestras lectoras en libertad de darle un final. Es ésta una broma que gastamos a nuestro ilustre colaborador Joaquín de Entrambasaguas. Si el final dado por alguna lectora es mejor... pues ése publicamos. Y que nos perdone nuestro querido colaborador" (33)

Como vemos, son distintos y variados los matices con que se le ofrece al lector la posibilidad de acercarse al mundo de la literatura, aunque hay bastantes puntos que son enfocados de forma parecida en cada una de estas convocatorias. Nos referimos, concretamente, al respeto total a la moralidad, a la absoluta libertad de tema y de asunto (excepto claro está, el concurso de la revista *Y*, en donde todo esto se supedita a la parte del cuento ya publicada)(34), y una extensión permitida en los trabajos presentados muy aproximada. Sin embargo, respecto a esto último, respecto a la dimensión, es muy curiosa cierta apreciación detectada en la revista *Letras*, cuando en el llamamiento a los escritores, dentro de la "Sección B: Cuentos" de su Concurso literario, se expresa en estos términos: "Cuentos de distintos géneros con la extensión que su respectiva trama requiera." (35) Palabras que dejan muy poco definido el tamaño de la narración y que, en alguna medida, vienen a reflejar el estado de confusión que al respecto ofrece la época; confusión extensible, en consecuencia, a la propia forma de denominar al género -asunto que más tarde trataremos-. (Si algo ha caracterizado de alguna manera al cuento literario, ha sido precisamente esos límites que marcan la diferencia con otros géneros muy próximos a él, sobre todo con la novela corta).

FRECUENCIA

No obstante, a pesar de la masiva y abundante respuesta obtenida por cada una de estas convocatorias, los cuentos que aparecen en las páginas de los periódicos no son, como sabemos, todos los que se envían con este propósito y, ni mucho menos, son el único tipo de relatos que se publican. Lo que sí ocurre es que, durante ciertas épocas, los espacios destinados a narraciones se dedican a publicar los trabajos que han quedado finalistas y los premiados, con lo cual las firmas conocidas tardan algún tiempo en reaparecer. To-

das las revistas intentan de alguna forma mantener el interés por el género y les cuesta trabajo desprenderse de ese hábito adquirido hace años. Ya se ha comentado como los mismos directivos quieren engrosar sus ediciones con relatos de narradores, conocidos o no, y también como en el cotidiano panorama cultural de España está presente el cuento a través de la Prensa; pero precisamente esta frecuente presencia, en muchas ocasiones, es gracias al relato del escritor desconocido, lo que hace que nos reafirmemos en la idea de que los gustos literarios apuntan en otras direcciones y, por ello, los escritores de actualidad se desentienden, por lo general, de este tipo de creaciones y se tiene que recurrir a viejas glorias o a noveles para salvar, en determinadas ocasiones, la edición de un número cualquiera que procura mantener esa rítmica presencia. Salvo excepciones, casi todas las revistas consultadas mantienen una constante divulgación del género, e incluso los relatos vienen a ocupar un espacio idéntico, ya que se les reserva unas páginas concretas del sumario, casi siempre las mismas, con lo que se facilita la labor de búsqueda por parte del lector aficionado. Pensemos, por ejemplo, en Destino, que publica sus relatos, respectivamente, en las páginas 6 y 10 durante 1940, en la página 14 durante 1941,...; en Domingo, que lo hace en las primeras, 3-4, y en las últimas, 13-14 y 15-16; en Fantasía que prefiere normalmente las últimas páginas, desde la 40 en adelante; en Insula que reserva las páginas 7 y 8 para ello; o en Luna y Sol que desde las páginas 44-45 a lo largo de 1944, pasa a las 77-78 en 1949.

Conforme avanza la década, la sociedad evoluciona en un proceso de pretendida normalidad y estabilidad, que poco a poco regulariza cualquier tipo de manifestación. La Prensa vuelve a fijar sus secciones habituales y, al tiempo que se amolda a la nueva situación, unas veces por continuar una labor ya comenzada y otras por perseguir un espíritu renovador y dignificador de lo

publicado, se reservan esas páginas a la narración literaria, que lucha inútilmente frente al ensayo, la crónica, el reportaje,... por mantener su anterior situación de privilegio

" Todo, pues, autoriza a sospechar que la Literatura durante 1944 continuará siendo definida por las mismas características que viene mostrando desde hace ocho o diez años y que a la hora presente logra su más acusada fase. Lo cual quiere decir que se mantendrá, si es que no aumenta, la inclinación del público letrado hacia las biografías, memorias y análogos testimonios históricoliterarios, por citar concretamente un signo más de los gustos dominantes." (36)

Ante esta realidad, algunos diarios y un número más elevado de revistas manifiestan de diferente forma su interés por el cuento. Aunque predomina la publicación que mantiene una tenaz constancia y que, en cierta medida, procura sostener una trayectoria ya emprendida, no es menos frecuente el rotativo que, coincidiendo con la primera mitad de la década, se muestra un tanto titubeante para más tarde reafirmar y robustecer con el paso del tiempo su atención por el género. A estos casos se puede añadir otros que presentan la cara negativa: en primer lugar, los que editan con desordenada y acusada irregularidad relatos, que no siempre pertenecen a autores españoles; y, en segundo lugar, los que van distanciando esa periodicidad y terminan con la drástica decisión de no acogerlos en sus páginas; no obstante y por fortuna, son pocos los ejemplos con los que podemos ilustrar esto último, ya que las citadas ausencias suelen coincidir con momentos de crisis por los que atraviesan las mismas publicaciones, pues observamos una reducción progresiva del número de hojas, con la consiguiente y casi definitiva desaparición de estas revistas en un corto período de tiempo. (Fotos presenta unas circunstancias similares a lo que acabamos de exponer, pues en 1946 deja de publicar relatos de una forma radical, y aunque en los años siguientes aparezcan narraciones, no podemos considerarlos de una forma global como cuentos literarios).

Así, entre los rotativos que siempre han estado en contacto con el cuento literario nos encontramos con Domingo, que desde los primeros años de la posguerra ha manifestado un especial entusiasmo por todo tipo de relatos, españoles o extranjeros, extensos o breves, y dedica a ellos varias secciones, que suelen ocupar desde 1946, como anunciábamos antes, las páginas 3-4 y 15-16; aunque también publica relatos breves de categoría bastante inferior, muchas veces sin firmar, en secciones que llevan títulos como "Los humoristas" y "La novela brevísima"; o Fantasía, Luna y Sol, Medina, Y, en donde aparecen varios cuentos por ejemplar; o Letras, Lecturas, Mujer, que comienzan la década reservando unas páginas a este género, como algo habitual en ellas.

Junto a éstos se encuentran todos aquellos que, con el paso de los años, dejan engrosar su sumario con los argumentos de esta prosa literaria, a la vez que se va forjando secciones dedicadas exclusivamente a ella. Es el caso de ABC, a partir de 1945; de Cuadernos Hispanoamericanos, en 1949; de Finisterre, desde 1948, ya editada en Madrid; de Haz, que regulariza y aumenta su publicación en 1943; o de Insula, que después de tres años en contacto con los lectores, en el número 36, su director Enrique Canito, tal como reflejamos antes, intenta promocionar el género con palabras alentadoras, entre las que resaltamos: "En este mismo número comenzamos ya otra nueva sección -el cuento- (...)", "...se incorpora, pues, a INSULA de manera regular y seguida la creación literaria, que continuará siempre acompañada de nuestras rúbricas de crítica", "Ninguna satisfacción podrá ser mayor para nosotros en el futuro que la de haber removido inquietudes intelectuales, haber dado a una vocación la oportunidad de manifestarse, y sacudiendo inercias, haber promovido realmente un interés decidido por la vida del espíritu." (37)

Por último, Destino sería uno de los ejemplos que representan la constancia y, a la vez, la irregularidad en la publicación. Ya en 1940 aparece la

sección "Cuentos de DESTINO", que según avanza la década se va difuminando ya que alterna el autor nacional con el extranjero, que desde 1944 se convierte en lo más usual, mientras que el relato español, en franco retroceso de aparición y localizado en las últimas páginas, acaba en años posteriores por dejarse ver en una o en dos ocasiones a lo largo de un mes, periodicidad bastante relajada si tenemos en cuenta que la revista es semanal.

Tanto en estos casos como en otros, la frecuencia de la divulgación estará íntimamente relacionada con la propia regularidad del periódico o de la revista que mantienen interés por el cuento. También hemos de resaltar la presencia del suplemento, sobre todo del suplemento dominical, en el que se apoyan los diarios para complementar la información con el entretenimiento, ya que es precisamente en estos suplementos en donde se recogen con frecuencia relatos, mientras que las revistas los llevan inmersos en sus propias páginas; esta circunstancia no impide que ciertos diarios, en fechas tan concretas como Navidad o Semana Santa, sí que cuenten, entre los puntos de su sumario, con la colaboración de narraciones cuyos temas están muy ligados a la época en que aparecen; o simplemente, sin que sea necesario la existencia de un suplemento, se elige el domingo como día más propicio para editar cuentos.

No podemos acabar este apartado sobre la frecuencia de la publicación en la prensa sin aludir a un curioso fenómeno, que no surge en estos años por primera vez y que, en fechas no demasiado alejadas, proliferó de tal manera que viene a considerarse como una de las causas básicas por las que el cuento literario dejara de ser un género predilecto. Nos referimos, concretamente, a la existencia de "refritos", que tanto cansó al lector de la anteguerra,

" El público llegó a cansarse de novelas cortas. Yo creo que las mató un empacho de "refritos". El mismo original se publicaba ocho

o diez veces con diferente título y casi al mismo tiempo en distintos periódicos. Los compradores huían ante el tufillo del aceite quemado. Las tiradas bajaron de alarmente manera. Y al barquinazo de una Novela, seguía otro, y otro ..." (38)

aunque, en honor a la verdad, no sería justo decir que durante la década de los cuarenta se abusa de ello, pero tampoco está ausente. El hecho es fácilmente detectable en las dos épocas, sin embargo se manifiesta bajo distintos enfoques, según nuestro criterio. En el primer tercio del siglo XX hay que justificar su presencia gracias a la gran demanda del relato breve, que requiere una continua creación, a veces no tan abundante, con lo que se plantea un desajuste entre el requerimiento por parte del lector y del director de periódicos, y la elaboración de nuevos trabajos por parte del autor, lo que ocasiona al fin la edición de lo ya editado; no obstante, en la inmediata posguerra no se da esa circunstancia y el panorama no se presenta tan alentador, por lo que podemos pensar, de nuevo, en la ausencia de relatos de calidad y en la difícil situación del género, que cede la primacía a otros más de moda, objetivo inmediato y tentador para los escritores consagrados e, incluso, para los que comienzan su carrera literaria.

A lo largo de estos años cuarenta, hemos podido localizar algunos ejemplos que pueden confirmar lo antes expuesto, aunque mostraremos una referencia más reducida de lo que en realidad acontece, si bien hemos aclarado ya que no es un suceso demasiado extendido. Se produce con diversos matices y, a modo de anécdota, diremos que los relatos de más éxito, o por lo menos los más "repetidos", pertenecen a Tomás Borrás, pero no son los únicos, lógicamente. Lo usual es que se muestren con el mismo título, como

- El secreto del lago de José Sanz y Díaz, publicado en Letras, febrero de 1939, y en Domingo, mayo de 1942.
- Las tres hermanas grises de Josefina de la Maza, publicado en Destino,

marzo de 1942, y en Medina, marzo de 1943.

- El perro con ideas propias de Tomás Borrás, publicado en Y, julio de 1944, y en Domingo, julio de 1945.
- El cuentista del zoco del pan de Tomás Borrás, publicado en ABC, septiembre de 1945, y en Domingo, Junio 1946.
- Bajo la máscara de Tomás Borrás, publicado en Domingo, diciembre de 1944 y en Lecturas, enero de 1949.
- Elizabide el vagabundo de Pío Baroja, publicado en Lecturas, diciembre de 1948, y en Domingo, julio de 1949.

pero, también pueden ofrecer ligeras variantes en la denominación o un cambio total de epígrafe, como

- El majadal de José Sanz y Díaz, publicado en Letras, junio de 1939, y luego en Lecturas, diciembre de 1942, con el nuevo título El regalo de los Magos.
- Donde comienza el más allá de Eugenio Mediano Flores, publicado en Medina, julio de 1942, y luego en Fotos, enero de 1944, con el nuevo título Como llega la noche.
- Con baño y toda la pesca de Miguel Villalonga, publicado en Haz, octubre de 1944, y luego en Fantasia, diciembre de 1945, con el nuevo título Fiesta Mayor.
- Siete hojitas de solimán de Luis Antonio de Vega, publicado en Lecturas, febrero de 1944, y luego en Domingo, marzo de 1948, con el nuevo título Siete guiños verdes, siete hojitas de solimán.

Hasta ahora, como se puede observar, sólo hemos citado los que se repiten en revistas y en años diferentes, aunque también se da el caso en el que

cambian de revista pero no de año, como

- El que no volvió de Alberto Francés, publicado en Medina, abril de 1944, y en Domingo, julio de 1944.
- Madrigal a Venus de Tomás Borrás, publicado en Fotos, marzo de 1945, y en Domingo, octubre de 1945.

En otras ocasiones, detectamos ejemplos más curiosos y menos frecuentes, que presentan cierta continuidad en la nueva publicación, si bien hay algunas modificaciones fácilmente localizables, como En el país de Orel de Alvaro Cunqueiro, que fue editado en Domingo, julio de 1942 y septiembre de 1943, y más tarde en Fotos, diciembre de 1946. En todas las fechas utiliza el mismo título, pero mientras que los dos relatos aparecidos en Domingo son prácticamente idénticos -el de 1943 es más amplio-, se produce un cambio casi completo en el ejemplar de Fotos, no sólo en el argumento sino en los personajes, aunque el contexto en donde se desarrolla la acción viene a ser el mismo: el país de Orel.

Por último, señalaremos un hecho interesante, al que merece dedicar unas líneas, no por su originalidad aunque sí por lo asombroso. Me refiero al gran paralelismo detectado entre dos cuentos: uno, español, Las mariposas blancas, firmado por Julio Romano y publicado en Fotos, julio de 1940; otro, una traducción, Venid a nuestra casa en primavera de Gabriela Preissova, aparecido en Medina, abril de 1942. La semejanza entre ellos es completa y, aunque el español aparece antes, sospechamos que no es el original. No se trata de una simple traducción, como la de 1942, sino de una libre adaptación en la que Julio Romano se ha permitido ciertas licencias; entre ellas, cambiar el nombre de los personajes castellanizándolos (Fruda Pogaénikova por María Teresa,...) o trasladar la acción desde Gosejov a La Alpujarra. Este caso, en concreto, no

ofrece mayor comentario, pero sí nos da pie para que pensemos en todos aquellos "pequeños" fraudes que se han podido producir a lo largo de estos años y no se han descubierto; fraudes realizados, sobre todo, por autores que, a falta de una mayor imaginación, han tenido que inspirarse en relatos de escritores lejanos o próximos no sólo en el tiempo sino en el espacio.

PRESENTACIÓN E ILUSTRACIÓN

Sería injusto concluir este apartado sin hacer referencia a la relación existente entre el relato en sí y todo lo que de una forma adicional puede acompañarlo en el mismo momento de la publicación, pues debido a la capacidad retentiva y "memoria fotográfica", más o menos desarrollada en nuestras mentes, siempre asociaremos el relato con el medio y con la forma que ha llegado hasta nosotros. Sin olvidar, por otro lado, que la presentación y la ilustración, en cierto modo, están condicionando nuestra lectura, al reducir, a un dibujo o a una fotografía en concreto, todo o parte del mundo que promueve y crea nuestra imaginación a lo largo de la lectura de un relato determinado. Así, una vez recibido el trabajo, una vez que ya se encuentra en manos del editor o director de un periódico o revista, si dejamos a un lado los puntos más técnicos y especializados de la impresión y de la publicación, hay una serie de pasos por los que, de una forma casi mecánica, tiene que atravesar antes de aparecer impreso. El más importante y básico es el de la propia selección,

" A nuestras manos llegan todos los días un sinfín de cuentos (...) En la práctica, salvo pequeñísimas excepciones, son impublicables." (Marichu de la Mora, directora de Y) (39)

" Recuerdo que hace aproximadamente un año convocamos desde HAZ un

concurso de cuentos, y en el plazo de un mes se nos presentaron trescientos sesenta. Puedo asegurar que la labor del Jurado fue abrumadora.

De los trescientos sesenta publicamos cinco de una calidad apreciable."

(Alberto Crespo, director de Haz) (40)

" A juzgar por los que constantemente llueven sobre mi mesa, se escriben muchos, muchísimos cuentos (...)

(Se publican muchos) Aunque claro es que no en la abrumadora proporción que desea tanto "espontáneo". En las páginas de LUNA Y SOL doy cabida a cuantos me envían, luego de seleccionarlos y atendiendo a su oportunidad. Igual creo que ocurre en otras publicaciones. Pero insisto en que lo publicado, nunca puede ser sino una mínima parte de lo recibido."

(Fernando de Soto, director de Luna y Sol) (41)

" Cuatrocientos sesenta y cinco cuentos hemos recibido con motivo del Concurso de Cuentos de MEDINA, y lo que es peor, los he leído todos, todos, hasta llegar a tener los ojos malos."

(Pilar Semprun, directora de Medina) (42)

pero una vez seleccionado, una vez que se ha considerado con la suficiente "categoría" como para ser editado, se plantea el problema de la PRESENTACIÓN: número de páginas, distribución del texto,..., y si debe ir acompañado de ilustración o no. Nos centraremos en este último aspecto, que en un principio parece ser insustancial y demasiado superficial, pero si reflexionamos mas detenidamente en ello, veremos cómo está muy ligado al relato, no sólo por el mismo ámbito de creatividad sino por la propia aceptación de lo creado.

Por un lado, la ilustración , ya sea dibujo o fotografía, generalmente está -o debe estar- muy relacionada con la narración, a la que representa en su totalidad o en cualquiera de sus aspectos, preferiblemente el más significativo y el que pueda ser considerado por una mayoría como "aspecto clave". En cierta forma,viene a funcionar como el buen título que sabe recoger en sus breves palabras la esencia del escrito. Por ello, narrador e ilustrador deben

coincidir en la misma onda de inspiración, que les haga manifestar un tema común, aún con distinta técnica y distintos medios, sin olvidar que cada "artista" posee su propio estilo y que, en cualquiera de sus obras hay una gran dosis de subjetividad, que permite identificar los resultados con el artífice.

Por otro lado, una buena ilustración, bien por la técnica empleada o bien por lo llamativo que resulte su tamaño y distribución en la página o páginas que ocupan el cuento, viene a ser un punto básico y, a veces fundamental, para captar la atención de un posible lector, que acude a esa determinada publicación.

A lo largo de los años que comprende nuestro estudio, la mayoría de los relatos se ilustran con dibujos, aunque la fotografía se presente como otra alternativa (43). En cuanto al artífice, al dibujante, podemos enumerar una larga lista de nombres, que, en varias ocasiones, suelen aparecer en distintos rotativos: Serrano, Evaristo Mora, José María Prim, Nuria Llimona, Florit, Gargallo, Palet, Elvira Elías, Aguilar Ortiz, Alfonso Baldrich, Penagos, A. Boué, Allende, Asirio, Balbuena, Pepe Picó, Tílu, Arrechea, Orbegozo, Sanchidrián, Acha, Gofí, Freixas, Serny, Muntañola, Liébana, Molina Sánchez, Fernández Barrio, Pefiarroya, ... (44) Alguno de ellos frecuenta de una manera más reiterada ciertas revistas de las que hemos consultado, en donde se pueden considerar, en esta medida, como los ilustradores más empleados; así sucede con Lara y Valdivieso, en Insula; Julián Nadal en Domingo; Herreros y Suárez del Arbol en Juventud; Manuel Huete Aguilar en Luna y Sol; Usa en Fotos; Pedro Clapera en Destino y Lecturas; Casarrubios y Enrique Segura en Medina; y Teodoro Delgado en Y, Medina y Vértice.

Por toda esta amplia relación podemos comprobar como no escasea el ilustrador, que, por otro lado, no suele ser la misma persona que escribió el re-

lato, aunque, en contadas ocasiones durante este período, coincide la doble faceta de dibujante y escritor en un mismo autor; entre otros casos citaremos el de Aurora Mateos con Carnaval, aparecido en Fotos en febrero de 1942, o el de Muntañola con Los tiempos cambian... pero no cambian, publicado en Lecturas en diciembre de 1946 (Circunstancia que favorece grandemente esa comunión de ideas y de puntos de inspiración que antes comentábamos).

En cuanto a la ilustración en sí, no podemos olvidar tanto los aspectos técnicos anteriores a la impresión -dar tamaño a los dibujos, a las fotografías, ver las galeradas, "armar" las páginas, bajar a la platina,...-, como los valores netamente artísticos que se desprenden de la obra. Pero en ninguno de ellos nos detendremos y sólo haremos una referencia de las distintas maneras con que el relato de los años cuarenta se ilustra, persiguiendo con ello una sensación más impactante en el lector, que puede entretenerse no solo con la lectura del relato, sino también con la contemplación de la ilustración. Aspecto, este último, que hace a muchos eliminar todo lo ajeno y añadido al propio cuento por considerarlo superfluo y, de alguna forma, negativo, pues le resta atención. Así, obtenemos un primer acercamiento y diferenciación entre las narraciones que se editan sin ilustración y las que aparecen con uno o varios motivos que "embellecen" el propio texto. Luego, dentro de las que se acompañan con estos elementos, las que utilizan fotografías y las que utilizan dibujos -como más arriba hemos expuesto-. A estas últimas nos referiremos en las próximas líneas, ya que son las más usuales, no sin antes resaltar el hecho de que la ilustración en los relatos está íntimamente relacionada con la importancia que la imagen ha adquirido en la sociedad actual, en nuestra cultura, y mucho más, por lo que respecta a nosotros, cuando se relaciona con el lenguaje verbal.

Desde la Edad Media, por citar antecedentes lejanos, con la laboriosa

actividad desarrollada en los monasterios, según nos cuenta Arnold Hauser en su Historia social de la Literatura y el Arte (45), con la obra de los copistas e iluminadores de textos -"miniatores", "antiquarii", "scriptores", "rubricatores",...-, se consigue embellecer artesanalmente la obra escrita. Hoy en día, salvando las distancias y las diferencias oportunas, imagen y palabra guardan estrecha relación y llegan a sus últimas consecuencias en el mundo de los comics, imágenes fijas -aunque a veces parecen dar la impresión del movimiento- que adquieren su entidad y autonomía estética peculiar gracias al vehículo periodístico. "En esta perspectiva -nos dirá Román Gubern (46)-, los comics se sitúan como uno de los medios de expresión más característicos de la cultura contemporánea y cuyo nacimiento aparece muy próximo al de otros 'mass media' fundamentales de la sociedad actual. Los comics comienzan a adoptar sus más características convenciones y forma actual hacia 1895, el año en que nace el cine, un poco antes que el invento de la radio (1896) y unos años después del de la televisión de Nipkow (1884)". El comic, por lo tanto, no es la ilustración de un relato, sino el relato mismo presentado en forma de película, y de ahí la integración del lenguaje icónico y del lenguaje literario. Relación que queda al descubierto también en este aspecto que nos ocupa del cuento de los cuarenta; además de otros puntos en común que nos muestran a estas dos manifestaciones como fruto de similar momento histórico y cultural: a) nacen a finales del siglo XIX, b) el periódico es un elemento básico de divulgación, c) su capacidad narrativa, y d) queda demostrado que los autores de muchas de las ilustraciones que acompañan al cuento literario son los mismos que confeccionan caricaturas y chistes (en uno, la imagen ilustra la palabra; en otro, la palabra ilustra la imagen).

Si nos centramos de nuevo en la ilustración del cuento literario, ésta, en principio, dependerá de la extensión del relato y del número de páginas que

la revista o periódico dedique normalmente a esta sección; y así podemos hablar del tamaño del dibujo o dibujos, que a su vez está en directa correspondencia con las medidas de la propia revista o periódico. Por ejemplo, en el semanario Domingo siempre suele aparecer una ilustración bastante reducida, ya que el relato ocupa, por lo general, una o dos páginas con unos caracteres de escasas dimensiones.

Luego, se podría hacer otra clasificación entre los relatos que se acompañan de dibujos al principio y/o al final, frente a los que suelen estar salpicados por ellos en el transcurso de su edición, alternando con su propio texto.

Y por fin, aquellos que la ilustración nada tiene que ver con el propio argumento del cuento -tipo filigrana,...-, o, por el contrario, está muy relacionada con él. Dentro de estos últimos, o bien los dibujos son lo suficientemente genéricos como para actuar de una forma simbólica y, en parte o en su totalidad, puedan recordarnos cualquier aspecto que se trate a lo largo de la narración; o bien estos dibujos vienen a representar de una manera gráfica alguna de las escenas que se desarrollan en el texto -en esta ocasión, al igual que en los "chistes" y en los comics, la imagen aparece acompañada de la palabra escrita, y los dibujos se refuerzan con un breve fragmento, sacado del relato y reproducido literalmente-.

La anterior clasificación la hemos elaborado a través de una observación minuciosa de lo que en aquella época se hacía al respecto. Por ello, también, reconocemos que si en teoría puede resultar demasiado rígida, en la práctica no lo es, pues en realidad hay bastantes ejemplos en los que apreciamos una confluencia de varios de los apartados arriba expuestos. Así, podemos llegar a la conclusión de que la ilustración de grandes dimensiones resulta, por lo tanto, la más llamativa, y aunque le resta protagonismo al relato en sí, cap-

ta de una forma más rápida y directa la atención del lector, a la vez que le predispone a su lectura, que puede, en principio, resultar más amena si surgen ilustraciones intercaladas en el desarrollo de la narración; cuanto mejor si la historia no es de una elevada calidad. Respecto a esto, en general, podemos hablar de una ilustración bastante aceptable, mientras que, como queda referido, la calidad en muchas de los cuentos publicados es escasa.

En contrapartida, la atención del lector se reparte entre el texto y la ilustración, y se siente fuertemente condicionado por esta última, tal como decíamos al comenzar este apartado. El lector, al convertirse en coautor, está dando forma concreta al contenido del texto en su imaginación. Forma que, por otra parte, se la muestran ya materializada por medio de la ilustración. De ahí que muchos opten por divulgar el relato sin que le acompañe grabado alguno.

De todas maneras, hemos de resaltar que los cuentos agrupados en libros apenas si acogen ilustraciones en sus páginas; circunstancia que varía en grado ascendente cuando nos referimos a la prensa y, mucho más, cuando el relato aparece en semanarios gráficos, frente a la sobriedad de ciertas revistas más especializadas, más intelectuales. Así, por ejemplo, mientras que en Luna y Sol o Lecturas es difícil encontrar un relato que no se complementa con uno o varios dibujos, en Cuadernos Hispanoamericanos no es nada frecuente. No obstante, tanto en libro como en prensa, el relato que presenta acusados tintes humorísticos es más propenso a la ilustración por medio de figuras que resaltan aún más estos matices.

En las siguientes páginas incluiremos algunas reproducciones para reiterar, de una forma visible, lo ya comentado.

EL CAÑAVERAL

POR

JOSE GARCIA NIETO

Yo tenía apenas nueve años cuando me llevaron allí. Recuerdo ahora que era muy frío el día y que un tapabocas que me prestaron, grande, ancho, con unas destacadas rayas verdes, cubría mi cuello y casi mi cabeza. Entre dos de sus vueltas, yo trataba de asomar los ojos; miraba con dificultad, observándolo todo, que tan nuevo y miedoso me parecía. Los días de la ciudad se habían quedado muy atrás; los días del colegio de frailes, con el tristísimo, pero templado rezo de las tardes, con las mañanas de sol en el patio ruidoso, con la hora de la merienda comiendo junto a una verja el pan tierno bien untado de mantequilla. Ahora todo era distinto. Aquella misma tarde me habían ofrecido una rebanada de hogaza apretada, con una sola línea de corteza, que sostenía un trozo turbio de tocino. No conseguí clavarle el diente. Además yo todavía tenía mi pena a cuestas. Porque es mentira eso de que los niños no sufren. No es que a mí me doliera en toda su medida la muerte de mi padre; no. Pero una tristeza profunda, nacida de muchas pequeñas e importantes cosas, me tenía cercado y sobrecogido. En menos de cuatro años me había quedado sin padres. De lo de mi madre no me enteré; pero ahora, los días angustiosos de la enfermedad, los ojos que se enjugaban para que yo no adivinara los incontenibles llantos... Y luego, al fin, como un golpe de ciego, la muerte. La muerte que era también

El camino de las palomas

por Esnina

Ilustración de Lorano Olivares



...y que esta fue una
Mina...

...endi que me encontraba en casa de
piratas o de unas locas; procuré abrevi-
visita, y me marché, jurando no volver
ella casa. Aquel fué mi primer contac-
"iniciados" en el espiritismo. Después...

...pués, te iniciaron a ti, ¿verdad?
efecto; una noche, en la tertulia del
dieron a relucir estos temas. Coné yo
a mi visita a casa de Enrique. Mis
eros de mesa escuchaban atentos; no
ninguno de ellos la menor señal de bur-
rostras mostraban una gran seriedad,

cuando al final escucharon mi personal
ción de aquel suceso, me miraron con
y reprocharon mi incredulidad. Uno de
relató entonces algunos casos de apa-
realizadas en circunstancias tan ex-
y con resultados tan seguros, que por

había de aceptarse la existencia de una
poterosísima en los espíritus, que les
volver cuando orelan necesario conu-
lgo a los que quedaban en el mundo.
liron extraños sucesos: en los que
la mitología asturiana; me recomen-
uras de libros, cuyo índice extenso; me
on, y me hicieron, por último, el relato
historia fantástica: la de un campeón
lez, que, habiendo interrumpido una
y prometiendo volver a reanudarla des-
o pudo cumplir su promesa, porque la
le sorprendió... Pero años más tarde,
orneo disputadísimo, un novato, que por
vez se sentaba ante un tablero "de
solicitó enfrentarse al campeón de
competición, que era nada menos que
no cuya partida había quedado inte-
la por el fallecimiento de su contrin-

trido, sin que ninguno de los dos ju-
se lo prometiese, se deslizo de forma
ó el instante en que el campeón dió
principiante, en jaque que parecía de
to insalvable. ¡Y las figuras se encon-
en la misma posición que en aquella
interrumpida por una promesa que la
no permitió cumplir!

...viene lo más extraño, don Inocen-

veda, y mi mano traza sobre el papel las pa-
labras que sólo yo puedo oír... Soy, para me-
jor explicarte mi caso, como el pánculo de un
señal de pared, que la gente ve moverse sin
poder ver el mecanismo que le impulsa...

—Después de eso, te alejarias de aquellos
amigos, ¿verdad?...

—No, don Inocencio. Después de aquella
diaria, sin poder explicarme el porqué de ese
impulso, seguí frecuentando aquella Peña con
asiduidad. Sentía ansias de saber, quería co-
nocer lo que existiese de verdad en aquellas
teorías. Y poco a poco, sin darme cuenta, me
fui metiendo en sus reuniones y me "inicia-
ron", como ellos llaman, en la doctrina del
más allá...

—¿Pero tú crees en esos disparates?... ¿Es
posible que hayas descendido hasta ese punto?
¿Qué es de tus creencias religiosas?...

Don Inocencio se exaltaba a medida que ha-
blaba; brillaban amenazadores sus ojos; tem-

tren que todo eso es mentira, que son i-
rruoladas, como usted dice, y ansio creer
se trata de trucos... Pero es preciso que s-
demuestre palpablemente; porque, en caso
trario...

Había tal angustia en las palabras de



EL VERANEIO

— POR CARMEN LAFORET —

ILUSTRACIONES DE FRANCISCO COLL

ANDÁ, ahora, a darte un paseo. Se lo había dicho su hermana, empujándole con dulzura fuera de la casa. Lo había encontrado tan cambiado, descolocado, con la cara cavernosa, tan calvo... Parecía mentira una cosa así, sólo en diez años. Pero eso era la vida de la ciudad, que tanto gusta a enhebrado ella. Un terrible desguste, sufrimientos quizá... Aquí se reproducía. Volviera con nuevos bríos a la brega. Más adelante, cuando él triunfara, ningún sacrificio parecía trindirle importancia.

Se volvió para mirarle mientras se alejaba. En la distancia, su gesto erguido se hacía más tarasista. Más parecido al del antiguo Juan Pablo, tan arrogante, tan querido y admirado. Ahora se alejaba hacia la carretera que corría entre pinos, según le había aconsejado ella. Atravesaba al albañán. Un campesino se cruzaba con él, mirándole con expresión de curiosa curiosidad, mientras guiaba su carro de vacas.

«El hermano de la maestra», pensaría aquel hombre, admirándose como si se tratara de una pieza de museo.

— ¿Por qué serán así estas gentes? — se dijo Rosa, como ya lo había hecho, en aquellos diez años, tantas veces.

Sólo seis kilómetros carretera abajo, junto al mar, había un pueblo de pescadores. Las casas aparecían allí blancas y cuidadas. Las gentes tenían un aire más estable. Los niños iban limpios. Incluso se cuidaba bastante su instrucción. Era otro mundo. Aquí...

Desde la puerta de su casa la maestra miró, ya sin actitud, aquel puñado de casas de la aldea. Casas terronas, con olores de cerdo y vacas que no apesaban, sin embargo, sino que se fundían armonizándose con el fuerte aroma de los pinos. Hacía una tarde hermosísima. Ella hubiera acompañado con gusto a Juan Pablo en su paseo. Pero había pasado la mañana trabajando en la huerta y se sentía ten-

dida. Además, temía cansarle. Había observado su disgusto al verla con la tez curtida y las manos ásperas como una campesina.

— No te cuidas, Rosa. Tienes sólo treinta años y...

Ella enrojeció de pronto. No sólo porque le molestaba el reproche — allí, en aquella soledad, siempre había creído parecer muy joven y delicadamente cuidada. Por lo menos más joven y cuidada que cualquier mujer de la aldea de sus mismas años —; también había enrojecido porque, sin decirlo, estaba atrevida de la terrible huella que los años habían dejado en su hermano, y lo pensaba en aquel momento. Esto había sucedido la noche anterior, cuando, apenas llegado él, se habían sentado a cenar. Rosa comprobó que su hermano comía sin fijarse en las buenas cosas que ella había preparado. Les alumbraba en el comedorito una clara luz de carburo — seis kilómetros más abajo, en el pueblo de mar, había luz eléctrica — y los platos estaban colocados con gusto sobre el mantel blanquísimo. En el centro de la mesa, Rosa había puesto un cacharro con madreselvas.

— Quitas eso — dijo Juan Pablo, señalando las flores —, quiero verte bien.

Rosa, en silencio, quitó el florero. Sabía que nadie en la aldea hubiera apreciado esta fineza. Pero había esperado que a Juan Pablo le gustasen.

La conversación se hizo penosa. Juan Pablo enjugaba los guisos caídos.

— ¿Te gustan?

— Sí, mujer. Vengo hambriento... Pero realmente aquí tenéis demasiada grasa. Demasiada carne y patatas... A ti se te nota. Has perdido la línea.

Ella se encogió de hombros y sonrió para disimular su confusión. Era horrible. Tanto tiempo esperando esta visita del hermano y ahora cada una de sus palabras la herían. Claro que había mirado la cara para que su disgusto se cambiara en piedad. ¿Dónde estaba el Juan Pablo que ella recordaba? Fue

parecía un enfermo. Quizá lo estuviera. Por lo menos, agotado. ¿No?

— Juan Pablo, ¿trabajas mucho ahora?

— No, mujer.

Parecía él a su vez aburrido. Rosa quería animarle a toda costa. Preguntaba mucho. ¿Qué habían hecho sus amigos en aquel tiempo? ¿Qué nuevos escritores surgían? ¿Cuáles triunfaban en Madrid?

Volvía al leonaje de su adolescencia. Juan Pablo y ella, en otros tiempos, habían hablado de estas cosas durante horas.

Juan Pablo la complacía al describirle la vida literaria y artística de la capital, según él la veía.

¿Conocía Juan Pablo a Zutano o a Mengano?

— Sí, los conocía. Eran tipos sin talento alguno. Engreídos...

Pues, según él, ¿quién valía la pena?

Nadie, Juan Pablo, que antes solía admitir tan fervientemente, no admitía a nadie por el momento. Nadie valía nada. Ni les



contagados por cierta popularidad, ni los viejos maestros ni los jovencitos que apenas desputaban.

— Pero, ¿no tienes amigos?

— Todos esos de quienes hemos hablado son mis amigos. Pero eso no quiere decir que valgan nada. Un tiempo hubo en que me dejó engañar por sus maldades. Hoy día

catedrático de español, profesor de Toulouse, acaba de morir a los noventa y dos años, tras una vida dedicada a la enseñanza, conservando hasta el fin su admirable serenidad, su experiencia y la generación de los mejores profesores de español en Francia y su Manual de Ejercicios han sido empleados por las universidades castellanas. Son hoy maestros eminentes del arte muy largos años dirigidos a los españoles emigrados por D. D. el *Romancero* la última obra de su vida.



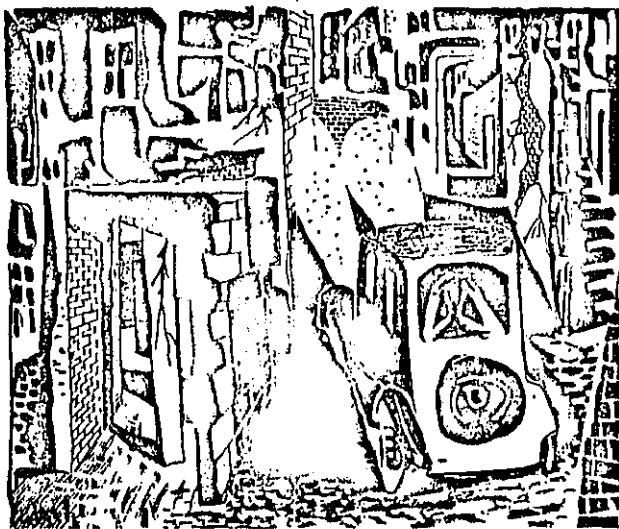
En esta colección las Novelas
primera parte del Quijote con
is y análisis que revelan la com-
muñito y como crítica de este

El profesor de literatura muy notable traductor de "Cervantes del Cid, Picón, La Mancha y el Cid, La verdad de las cosas, etc., etc.", autor de sus últimos años, sabido, profesora inmóvil de esos días en la más estrecha intimidad, hecho de la intensidad de su marido al de Toulouse se congregaba; los países conservan el recuerdo de él, el que más allá de lo simple... y de una gran línea, acompañados sólo de los muy raros los hispanistas por el y profesor de Literatura española en la Universidad de Saint-Etienne por un antiguo conde de la de esta Universidad M. André central de Saint-Etienne le lle- a este comentario de Toulouse, y el profesor de literatura de Toulouse hacen nuestra la realidad: el hispanismo está de

ER 10.

ARXANE STRAIN

UN CUENTO CADA MES



VIAJEROS

por José Luis Sampedro

VEO constantemente la triste luz de los faros del lujú perdiéndose en la noche de la calle sin faros. De pronto se aplastó contra un muro que tendrá detrás una casa, claro, pero que parece, es un uhl sólo para empujar nuestra marcha. El taxi se inclina en la curva y la luz resbala sobre el ladrillo y ríe a proyectores hacia adelante. Me recuerda el proyector del aeropuerto. ¡Ah, más y ventamos, bajo la lluvia, del edificio al avión y del avión al edificio, según mejoraba o empeoraba cada parte meteorológica! Al fin nos dieron la orden de salida: el retraso del avión tiene la culpa. Por eso llegué de noche a la capital del Imperio. Noche que, recién acabada la guerra, lucía más imponentes los escorberos y los hurcos, más desurbanizada la rida, más felicitos las interurbas con el amirillo de las bombillas sin tensión suficiente. Por eso es todo tan indefinible. Como si ésto fuese una decoración de ciudad que de un momento a otro pudiera derrumbarse y dejarme en medio de ese otro mundo que se infiltra y que lo hace todo tan extraño.

«¡Que desvaríos vinen de esta carrera nocturna por la ciudad desconocida! Muchas imaginaciones; no realidades. Las realidades son esta cartería y, dentro, el gran sobre con el membrete de mi empresa, la casa en que trabajo; ciento veinte millones de cupitín desembolsado y sucursales en todo el mundo. Y, en el sobre, el importantísimo mensaje que he de entregar en propio mano. Esa es la realidad! Aunque me parece estar viendo a mi jefe mientras me daba instrucciones. Recuerda muy bien que, ante todo, me alegré de esta ocasión para distinguirme. (Solo más tarde, al leer en el periódico noticias de epidemia, pensé que tampoco estaba mal salir del país cuando empezaba a ser alarmante). Con esas realidades me sería muy difícil probar de dónde vengo y qué es lo que higo aquí, en este taxi que rueda sin parar.

Ademida, ¿para qué necesito probarlo? Todo está claro. También está claro a dónde voy; en el sobre está escrito (tranquiliza palpar la cartera) el nombre del destinatario, de mi destinatario. Y no cabe duda de que esa persona existe, aunque no existiera en su casa. ¡No iban a cul-

de haberme citado, será también por algo muy natural que ya me dirá. Pero ¿qué callar! Interminable, recta y ligeramente curvada arriba, convergiendo allá en las tinieblas. Desierto: yo sola caminando entre muros y verjas de amplios jardines. Excepto la vieja; idiota, y muda como si no me hubiera oído o como si yo hubiera no fuese también él mío, el de todo el Imperio. Allí quedé mientras seguían pasando los carros atrás (y mis pasos retumbaban) las orillas de la calle, lanzada hasta el confín de la ciudad, inhumana, complaciéndose en agravar con su longitud mi cansancio del viaje y en superarme con sus tinieblas inestros apostados en las puertas, tecleas abiertes en dos muros bajo fontanas de ranaje. ¿Hasta el confín? Muísimo cuando llegué al aparente final creí otra calle transversal y vi que la mía continuaba al otro lado, igualmente inacabable, pero ahora en ligera cuesta abajo, por lo que desde el trazo anterior no se vela su prolongación. Una cuesta arriba y otra cuesta abajo, como si la ciudad estuviera sobre un inmenso pollicón y yo hubiera pasado de una cara a otra. ¿Qué alivio, por fin, encontrar el portul y escaparse de la calle!

Si el mensaje es tan importante ¿por qué no me expensas? No me puedes negar que es raro y que toda la casa era rara. Su sordidez, el niño torturado que lloraba al fondo del lurgustísimo pasillo, el olor a cacaína. La mujer anémica entre criada y zébrina; el comedor en que me hicieron sentar, con sus medietes muebles enfrente, a la alta estantería de refinados e increíbles libros; filosofía, arte y cosas así. Y la luz más triste que nunca, haciendo que la librería estuviera como encerrada encima de nul sin acabar de cerrarse. Y la espera, con la guerrucción del viaje perdándose cada vez más. No tengo la culpa de que el hombre no llegase; yo necesitaba volver al hotel y descansar. Por la mañana todo será fácil, pero yo no podía estar allí ni un minuto más. Es la noche en esta enorme ciudad que todavía sufre de la guerra recién acabada; es el retraso del avión.

Me pareció una gran suerte encontrar a la solista el taxi, siendo tan escasos todavía. Pero ahora, después de tanto tiempo volviendo con él, ya no sé qué pensar: ya

misferlo. Es decir, iba. Ahora
causar pero ninguno lo enteg
sido culpa mia. Está aquí deni
que hay en mi cartera.

¿Estás seguro? ¿Es un no sobre, sólo un sobre? Y aunque de papeles, ¿qué dicen? ¿Es escritos? Y si lo están, ¿qué los llevan?

¡Túhile con él yo intanto —
 su voz, o con intax sonidos e-
 hir— y me dijo que fuera. La go-
 lio tiempo en la extraña casa d-
 ciudad de esta noche dudosa,
 que he sido a ver a un homi-
 no le visto, ¡Si al menos esta-
 tas ajustados bien por abajo!
 gura tanto frío a los pies! Ab-
 bre podrá salir de dudas. Pe-
 rorara que fueran pupiles en
 fierro ponerme a averiguar la hi-
 mentación... ¡Pare! ¿Qué ho-
 que no me entiendo o es que
 dirio mi vie nio?

O es que un hablo.
 O es que no hablo. Me daña i-
pero no es que grito. ¿De que
trabur seguro? Ni siquiera de le
que empujamos estos muerzos
sibles. Me encia mi Directo
pensaba yo, pero ¿he visto n
rector General? ¿Existe? Es-
ble, igual que la persona a qu
tinado, igual que el importan-
saje. Lo único que sé es que
ho-ras, HO-RAS, ruidando e
triqueteante y antipático, i-
rrado, y cada vez más fru-
¿de? ¿Cándido entre aquí? ¿
dré? ¿Llegaré al hotel?

—¿Y será el tuyo?
—Sí, ¿por qué han de acertar
tu dolor, llegar a otro hom-
bre y volver a esta caja negra
en las hielitas? ¿Y saber que
si a otro hombre también des-
cubrieran un se sé algo a otra per-
sona, dudando y volviendo, como
yo a uno a otro de los infun-
tos del infierno. Sin saber nada, ¿
cómo negar a resbaldados del
embudo negro a izquierda y d-
cha esta caja toma o dejó capri-
cho y se estrelló contra. Sim-

ORTÉGA Y GASSET : *E*; *Es* (pleto).
MATHIA CHIVLA : *Esthé*
portions duns la mntu
Aris.
RIKKE : *Sobre el Paisaj*
SUEÑE : *Excursión al A*
AMARU : *Tratado Ideogr*
des comptes de reserv
cités par actions.
BRAUNDMAT : *La notion a*
tij.
DANES : Les amortizame
les reserves et le repou
point de vue fiscal.
RAYART, Pierre : *Les effe*
sur le bilan au point de
BOUCBART : *Assemblées*
CHALARDON : *L'immenseit*
societ par incorporatio
duns les sociétés anon

OFERTAS

HUGO, Víctor: *Podstles* (enc. tel.). Ptas. 150.
ALBERTI: *La Alameda*. P.
ALBERTI: *Sobre los Andes*.
SIRLEY: *The complete* I
(enc. ante algo de deter-
tas 100.
CASTRO, Américo: *Iber-*
telus 67.
SALINAS: *Siguro Azar*. I
NERTUA: *Residencia y en-*
edición numerada y sin
ejemplar núm. 83). Pt.

ias Literarias

1 Premio Juan Borda de Po-
da el joven poeta Alfonso Cu-
ladrado decanta las poéticas
de su Conde.

de Exposición que consagró a
nuestro el Instituto Arqueológico de
Lima dejó una interesante con-
tinuación realista de unas criatu-

lino, de Afrante, conoca un
para poctus espantulos. Exten-
original, 300 versos. Plazo de
ta el 31 de Julio de 1919. No
nordillo, pero los libros pre-
lirados en los Cuernanos de

u. de suya novela El empleo.
la oferta de Occidente, An-
ro próximo número acaba de
la obra sobre el cubismo, en
fin de monografías sobre art.

novela, el joven novelista exiliado en París, ha firmado un editorial francés *Klimax*, y sus obras. El primer volumen ya en las librerías francesas se acur publicada próximamente por la editorial de

...
 mior, el poeta y crítico Van-
 omentado a editar una nueva
 Los Blancos, cuyo primer



La taberna del "EMPERADOR"

CUENTO, por CONCEPCION CASTELLA DE ZABALA

ESTABA situada la taberna en un rincón del Albaicín, bajo la sombra de una torre morisca que sostenía un esquilón, alegre y vocinglero a las horas de matines, de tercia y nona; piadosamente dulce, tierno y evocador en la de la oración, y profundamente religioso y plañidero a la hora de Ánimas. Pero la taberna no

¿Ves?... En tres tiempos. Se alevanta el vaso y se mira al tralá; así...; después se arriñma a los labios, se paladea el vino... ¿Ves?... Así...; y se deja sobre la mesa, sin sorbirlo de la mano, porque ya es gusto e una caena que te sujeta al vaso, y... ¿Qué hay, compare; se le pasó el dolo a la burra de tu mujer?... Las cosas que pasan...

último "chato", Currillo—; aquella vieja estará echando lumbre...; porque, ya ves, hoy es sábado...

—¿Pero tú has cobrado, Currillo?

—Casi na; se cinpēja el capataz en que yo no doy golpe...

Salió después, como si le doliera dejarlo, muy despacio. Otros se fueron también; pero el "Cantaor" siguió allí, pensativo, sin apartar sus ojos del cuadro que en la puerta se ofrecía.

El "Emperador" trajinó unos momentos con vasos y botellas, y dejando al chiquillo que fregara a sus anchas, se vino, poco a poco, hasta la mesa del "Cantaor", apoyándose en ella con las dos manos.

—Escucha, tú, comparito; te ven apesadumbrado y tragando quina; si necesitas un amigo, aquí estoy yo, hombre.

El muchacho le miró algo azorado.

—No es na, "Emperador"; ¿qué vi yo a tené?

—Ya soy viejo, ¿sabes?; pero toma más vino, hombre; sin caló en el estómago no se va a ninguna parte.

—Ya bebo; sí...

—A mí también me dan horas

que no levanta el gallo y está to er día; ¡tralalá!, ¡tralalá! ¡tralalá!; se mete en er corasón... ¿sabes?... y ella no si que murria le entró... ¡que hu lloran mucho la probessia!

—Pero... ¿por qué?, vaine a ver, ¿por qué?... ¿Qué pena es que te ha quitao er gusto de vivir?... Eso quiero yo saber porque soy capaz...

Enderezóse el "Emperador", y quedó ante su interlocutor erguido, con la anchura de sus hombros y el recto pecho como desafiando al mundo.

—¿Tú ves?... así te quiere ver; no asombrao y metlo es ti...

—Es que yo...

—Si lo sé hombre, lo sé; y mira, mi gusto hubiera sido que a un rey se le hubiese artoja hacerle reina, porque mi hijo se lo merece; ¿no es así?

—Así es; pero los reyes es tán muy escasos, "Emperador".

—Lo sé; pero decir un re quiere decir un hombre cabal sin mancha ni prevaricación; esbemo entiendo siempre los cristianos por un rey, y un hombre así... puede ser de oficio... "Cantaor", supongamos por caso que eso no empees...

Hablaba despacio el "Empe



se definaba de aquella vecindad, ni el esquilón parecía encontrar malicia en su compañía.

Lo cierto es que en el portahillo enjambegado se reunían, junto al renegrido mostrador, mozos de fronto y viejos bebedores que en nada se preocupaban del convento que abriga al menguado edificio de la taberna. Verdad también que el "Emperador" jamás consintió que extravasara el júbilo ni trascendiera la fuerza y la bronca más allá de las paredes encaladas del cuchitril, templo de Baco que se ofrecía a sus adoradores en los tripulados toneles, más o menos cristiano.

Currillo el "Armlhero" bebía paladeando el vino, y a él todos le parecían buenos.

—Este es de Armeria, niño; ya tú ves si tendrá carté.

—Pero si allí no hay vino, Currillo; no ve tú que toicas las

esta vía hay que pasarla a tragos;... de este modo se habla a unos y otros, y enseguida, con arte, con elegancia, se coge el vaso con tre dedos... ¿Ves?...; y ar colete ¡Chati!... ¡Cosa rica!

Pero el "Cantaor" no pensaba en aprender a beber; tenía puesta su sentir en algo más grave. Sentado en el fondo del taberna, los ojos, como embrujados de belleza, se anegaban en la luz que, por la puerta que se abría sobre el huertecillo, entraba a raudales, arrastrando el perfume de los alieles y los claveles. El cielo, como telón de raso azul, ponía fondo al cuadro formado por el maren de la puerta, y, destacando sobre él, la torre de un carmen, el tejadillo de una casilla humilde, emergían del verde profundo de los arrayanes de un jardín, y más allá asomaba su dorada cabeza



negras, ¿sabes tú?; porque no creas que es oro to lo que reluce...; ya tú ves, mi hijo... ¡pero bebe, chatao!, si er vino da luser...

Bebió el mozo con ansia, y

raor", con una mano en la cadera, que la faja ajustaba en u gallardo empaque, y accionand con la otra, sonrio, elegante, si alardea en el decir.

—Yo te juro, "Emperador", qu

BOTINERA

CUENTO, POR FERNANDO DE SOTO ORIOL

ROJO el pelaje, húmedos los grandes ojos inexpressivos, fresco y suave el rosado bello, aquella ternerrilla juguetona era una bendición de Dios. Cuando corrteaba en rededor de las ubres de la madre, o cuando retozaba jubiloso en el gran corralón cuajado de sol, destacaban las extremidades blancas de sus patas, que parecían, sobre las pequeñas pezuñas, una caricia tierna, como sus ojos redondos y húmedos.

En sus retozos y juegos tenía la ternerrilla una compañera, que siempre acariciaba su lomo con sus blancas manecitas, en señal de preferencia y entendimiento; porque la verdad era que quien mejor entendía lo que sentía aquella bestezuela inquieta era una chiquilla de siete años: la hija del amo.

Con su carita sonriente y apicorada, dorada por el sol; sus hermosos ojos, brillantes como el ámbar, y un cuerpecito flexible por el continuado correteo por los ruedos de la áncra, era Rocío la delicia de su padre y la alegría de cuantos pasaban por el caserío. Pero quien más se alegraba de verla junto a sí era la ternera juguetona de las manos blancas. Por aquellos copos de nieve puestos sobre sus pazuñas, Rocío la había bautizado con el nombre de Botinera. Y desde el día en que, pasándole sus manecitas por la cabeza, le dijo por primera vez su nombre, le sonó a piropeo en los labios de la niña.

Corrían Rocío y la ternera; perseguía ésta a su mejor compañera de juegos, y jamás la hizo daño; si acaso, algún revolcón, sin malicia ni aspereza, provocaba en la niña más risa y entusiasmo. Desde el día que su amita la piropeó con su nombre de presumida, la ternerrilla postineó entre sus iguales, casi no quería rozarse con las otras terneras, y no digamos con los cochinitillos, que antes hozaban y jugaban al escondite entre sus patas. La Botinera presumía de amiga de su amita, y no debía mezclarse con aquella gentecilla, sucia y gruñidora. En el tinahón permanecía el tiempo indispensable, mientras mameaba de su madre, pastueña y amodorrada en el lento oxeo de las moscas con su cola. Luego salía retanando

para hacerle mil zalamerías y juegos. Los hermosos ojos de Rocío fijábanse en los redondos e inmóviles de Botinera, pareciendo adivinar el secreto de ternura que había tras ellos. Después saltaban y brincaban una y otra, o la chiquilla la incitaba a salir fuera del gran patio empedrado, para que conociera la extensión sin límites de la dehesa. ¡Cómo le agradaba a Rocío salir de aquellas tapias y correr y brincar al par de Botinera, hasta caer cansada al pie de una gran encina que había junto a la era! Allí sentábase, acalorada, la niña, y junto a ella echábase sumisa la ternera.

Por entre las ramas del charro filtrábase el sol; pero

tan menudos y tibios eran sus rayos, que los ojos de miel de Rocío recreábanse en contemplar aquellos lunares de luz, que adornaban como lentejuelas su vestido. Otras veces, hacía que coincidieran aquellos rayos inofensivos con los ojos, misteriosos por su quietud, de la ternerrilla, y aquella luz traspasaba el brillo húmedo de sus pupilas, para averiguar qué había en el fondo de ellas. ¿Qué mundo descubriría la chiquilla bajo las quietas aguas de los ojos de Botinera?

Lo cierto es que raro era el momento en que no se velan juntas la silueta infantil de Rocío y la ternerrilla presumida, que ella bautizó con el nombre de Botinera.

Pasados unos meses, algo iba a ocurrir, que estuvo a punto de concluir con aquella sorprendente amistad. Un día vió Rocío que el guarda y los boyeros separaban el ganado en el gran corral de la finca, bajo la mirada vigilante de su padre. A un lado iban poniendo un grupo de bueyes y vacas, indiferentes a cuantas decisiones o separaciones formarían con ellos. Al otro extremo del patio, otra punta de ganado rumiaba pacíficamente, esperando lo que hicieran con él. En aquel juicio incruento las crías seguían a sus madres, con la prisa inquieta de sus bellos, en los que chorreaba aún la leche. Cuando terminó la división del ganado y el clamoreo de los cencerros, el padre de Rocío llamó aparte al guarda y habló con él durante largo rato.

Aquel ángel rubio, otros días saltarín y risueño, estaba aquella tarde entristecido. Algo enturbiaba los bellos ojos de Rocío, que presagiaba en el apartamiento del ganado alguna desgracia para su ternerrilla predilecta. Aprovechó que salía Curro, el mayoral, del patio, para dirigirse zalamera al viejo guarda, que durante tantas noches la durmiera con sus cuentos, junto a la gran chimenea de campana, mientras chisporroteaban los grandes tueros de encina en el hogar.

—Dime, ¿qué van a hacer con el ganado, que no terminas de escogerlo y apartarlo?

—Se va a llevar a la feria de San Miguel, para venderlo.

—Pero, ¿todas las vacas y terneras?—Inquirió angustiada la voz acariciante de la chiquilla.

Por la frente del boyero, curtida y arrugada por tantos resoles, pasó aquella inquietud de la hija del amo como un reguero de luz, que alumbró con un rasgo de ternura sus ojillos, escondidos entre los repliegues de sus párpados.

—No, hija; se venderán siete vacas y sus crías...

—Oye, Curro, ¿y Botinera?

El no supo negarlo a los ojos bonitos de la niña más deliciosa de la serranía. Porque, aunque lo hubiera hecho, se lo hubiera adivinado con sus miradas transparentes, que tantas noches dormíanse con su parla sentenciosa y llena de donaires.



este canalla. Estarás contento con tu acción, ¿verdad? Creerás que has hecho una gracia haciéndome malgastar quinientas pesetas en un traje que no podré usar... porque aún me queda algo de vergüenza. ¡Quinientas pesetas! ¿Te fijas bien? ¡El sueldo de un mes! Ahora debiera yo romperte la barba de un puñetazo; pero no puedo entretenerme con una porquería como tú.

—Yo te mandé a García porque me dijeron que es bueno... ¿Qué culpa tengo yo si te lo sacó mal?

—¡Cállate! Si osas hablar una palabra más te piso el pescuezo como a una rata vil.

—¡No insultes!

—¿Qué digo rata? Ni eso siquiera. Eres un gusarapo.

—¡Cállate!

Dió otros dos pasos hacia mí: mi garganta quedó al alcance de sus garras. Fausto me escudó.

—Déjame que ahogue a esa comadreja! ¡Quita! —le empujó.

Se me subió la sangre a la cabeza. Había aguantado ya bastante, ¿no?

—¿Sabéis lo que te digo? —le chilló—. Que has servido de conejillo de indias... ¡Sí, eso mismo! ¡Me has servido de conejo de indias! Nunca me había hecho un traje García y te mandé con idea de, si te lo sacaba bien, vestirme yo allí... ¿Comprendes ahora? ¿Eh? ¿Has comprendido ya?

Se hizo un silencio, que Peribáñez aprovechó para pensar. Y pensó lo peor para mí.

—¿Habéis oído eso? —apretó el puño mirando en derredor.

—¡Qué animal!

—¡Qué mala idea!

—¡Qué jugadita!

—Sois testigos de todo. Esta tarde le denunciaré. ¡Maldito canalla!

Y me volvió la espalda. Era una espalda con muchas arrugas.

El pánico se apoderó de mí. Si Peribáñez cumplía su amenaza tal vez yo iría a la cárcel... ¡La cárcel! Casi nada.

El juez me condenó al pago de quinientas pesetas con las que la víctima

se haría un nuevo traje, y otras quinientas de multa por daños y perjuicios causados en la persona de Pepe Peribáñez.

Protesté. Alagué mis razones.

—Señor, ¿qué culpa tengo yo de que el señor García, aquí presente, se haya metido a sastre? El delincuente es él, no yo. El debiera estar sentado en el banquillo de los acusados, no como testigo de una causa que debiera seguirse contra él.

Se oyó un campanillazo.

—¡Silencio!

—A él debiera mandársele a la cárcel por ejercer ilícitamente una profesión... Eso sería más justo.

—¡Yo pago mi contribución! —chilló García.

—Y yo mi cédula —pataleó.

—¡Silencio! —Y nuevo campanillazo—. A usted le guiaron malas intenciones al mandarle a ese sastre: usted confesó que el demandante fué para usted un conejillo de indias, ¿no?

—Eso es verdad. Pero si el señor García fuese violinista, o acróbata, o cualquiera otra cosa en vez de sastre... Yo pude ser el inductor, pero el asesino fué el señor García.

—¡Silencio!

—Si me calla perderé el juicio.

—Y si no se calla lo enviaré a presidio!

—¡No! Eso no.

—Pues mil pesetas de multa!

Fué como si un tren, de mercancías por lo pesado y exprés por lo veloz, recorriera mi espina dorsal reduciéndola a fósforo cada una de sus vértebras. Quedé doblado como una gamba.

—¡No! Eso tampoco —gemí.

—Entonces, ¿qué quiere usted?

—Ser absuelto. Que condenen al señor García.

—No hay tu tía.

—Entonces hago una proposición: yo pagaré las quinientas pesetas por daños causados al demandante, pero el traje que se lo haga gratis el señor García.

—¡No, no! ¡Eso no! —gimió Peribáñez, preso de terror.

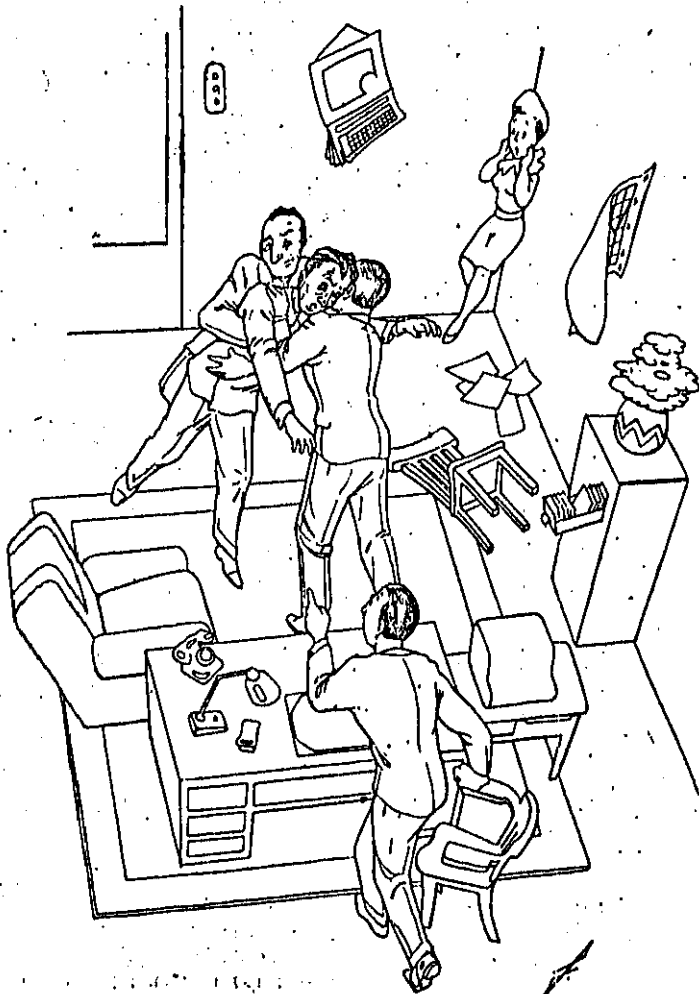
—Entonces, ¿toda la culpa va a recaer en mí? —sallacé.

—Usted lo ha dicho.

Y el juez, satisfecho de su veredicto, se frotó las manos callandito y levantó la sesión.

He pensado, he pensado mucho. ¿Debo levantarme la tapa de los sesos? Creo que no: mi conciencia está tranquila... Tal vez el juez no pueda decir lo mismo: en adelante, algo como un adoquín pesará sobre su cerebro hasta despachurrarlo reduciéndolo a la nada. Entonces mi honor habrá quedado a salvo. Pero, en tanto, estoy de muy mal humor...

Ilustraciones de Farran



—(Déjame que ahogue a esa comadreja)

EL LIBRO DE CUENTOS

En las líneas anteriores hemos resaltado la importancia que tiene la publicación periódica para el cuento y como gracias a los rotativos se mantiene este género en continuo contacto con el lector. No obstante, y a pesar del elevado número de revistas que potencian de una u otra manera la existencia del relato breve, no son las suficientes

" Lo que sí me consta es que se siguen escribiendo cuentos; y no pocos; y muchos más se escribirían si hubiera dónde publicarlos." (Fernando Castán Palomar, director de Rotos) (55)

La otra opción que se le presenta al escritor es el libro de cuentos. Ya Mariano Baquero Goyanes señaló que una vez conseguida la "independencia estética del cuento" en el siglo XIX, "esos cuentos que, en principio, se publicaban en diarios y revistas de forma solitaria, luego iban siendo agrupados con otros del mismo autor y recogidos finalmente por éste en un libro, en un volumen de configuración semejante -por su carácter de colección narrativa- a los que fueron característicos de la Edad Media o del Renacimiento. Sin embargo, no cabe olvidar que tal tarea recopiladora se ejerce 'a posteriori', pues originariamente los cuentos no fueron concebidos ni publicados global, sino aisladamente" (56), actitud que debemos tener presente para poder valorar después el resultado, el libro de cuentos.

Como hemos dicho, el cuento va muy unido al periodismo que es quien, en cierta forma, lo ha sostenido desde un principio. Pero no podemos olvidar que todo escritor aspira a la edición de un libro y que, por las propias cualidades del género, un solo ejemplar no puede formar por sí mismo un volumen; sin embargo, la prensa la mayoría de las veces sí cuenta con ese único trabajo. Así, estas aspiraciones se ven frustradas desde su raíz, pues el propio mecanismo de elaboración de este tipo de volúmenes -al que más tarde nos referi-

remos-, hace que se ofrezca un compendio de narraciones, que, por otra lado, deja pronto descartado al escritor principiante hasta que su obra no se haya consolidado. Pero, desgraciadamente, no sólo es la técnica burocrática lo que impide la edición de un libro de cuentos durante los años cuarenta, sino la peculiar situación que está atravesando este género literario

" ¿Qué ocurre con el cuento en España? ¿Está el género en decadencia? ¿Se ha perdido el gusto por el cuento, en beneficio de la novela-río de mil páginas? Lo cierto es que se publican en nuestro país muy pocos libros de cuentos, y que los jóvenes escritores que aspiran a triunfar en la literatura se lanzan muy pronto, y audazmente, a escribir novelas, desdeñando un tanto el género menor que parece ser el cuento." (57)

" Aparecen muy pocos libros de cuentos; tan pocos que son, por su número, excepcionales. Y aun estas recopilaciones no suelen hacerse con trabajos inéditos, escritos precisamente para ofrecerse por primera vez a la atención del lector en un volumen, sino que constituyen la reunión de los que, en un plazo más o menos largo, vino publicando el autor en diarios y revistas. (...) Cuando ha publicado veinte o treinta, trata de encerrarlos en un libro, y visita a un editor. El editor frunce el ceño: "¿Cuentos? ... No se venden... El público no gusta de los cuentos." ¿Es esto verdad?... Pues... parece que, en efecto, hay algo de exacto...

La tendencia más acusada en estos años es la de la novela voluminosa; páginas y páginas, millares y centenas de millares de palabras, volúmenes ingentes, como bloques,..." (58)

Con estas palabras observamos, de nuevo, que el cuento no está en uno de sus mejores momentos y entra en un círculo en el que va a permanecer durante más tiempo de lo deseado: el cuento no está de moda, el escritor no escribe cuentos porque no hay demanda por parte del lector, que no concede al género el interés suficiente, y, en consecuencia, el editor no se arriesga. Y así va a permanecer casi hasta nuestros días, aunque no dejan de existir las honrosas excepciones, gracias a las cuales podemos hablar del buen cuentista y del buen libro de cuentos. Por ello nos sorprenden gratamente algunas declaraciones que sirven de estímulo y reconfortan dentro de este panorama, que aparen-

temente se muestra tan hostil para el género, como la realizada en enero de 1943 por M. Fernández Almagro, en un número extraordinario de ABC, en donde se comentan los acontecimientos acaecidos en 1942:

" Se han publicado en tesis general mejores libros de cuentos que novelas largas, pero entre todos contribuyen a enriquecer el género narrativo, tan genuinamente español;..." (59)

o las palabras destinadas a prologar cualquiera de estos libros, como las de Wenceslao Fernández Flórez:

" J. Buxó de Abaigar ofrece en sus Cuentos de Balearia una excelente muestra de género tan difícil (...) Yo, que -por mi mal- soy "de la casa", no tengo en estas páginas iniciales otra misión que la de separar la cortina -la puerta la abrió él mismo- y presentarle: -Un cuentista. Léanle. Vale la pena. " (60)

o las muchas frases de alabanza, aparecidas en reseñas bibliográficas, con las que los críticos acogen determinadas nuevas ediciones y reconocen valores temáticos y formales que se han concretizado en los trabajos reunidos, como:

" Con seis cuentos ha formado Juan Antonio de Zunzunegui un buen libro que acabamos de leer con verdadero placer. Van precedidas dichas narraciones de un admirable estudio, original de Juan Antonio Tamayo, ilustre catedrático y excelente crítico, al que nada tenemos que añadir ni quitar. En este extenso estudio, de cerca de cincuenta páginas, analiza el inteligente profesor universitario toda la trayectoria literaria de Zunzunegui (...), deteniéndose especialmente en el lenguaje zunzuneguiano, pleno muchas veces de aciertos indiscutibles. (...) Saludamos, por tanto, con verdadero regocijo este último libro de Zunzunegui, con el que nos muestra una vez más su alta calidad de narrador, su indiscutible altura literaria." (61)

"Locura la vida es..., volumen III de la Colección Europa -esa- sugestiva serie de obras de mujeres que tan acertadamente dirige Florentina del Mar-, es un interesante libro de cuentos. Su autora nunca tuvo prisa para publicar libros; nos da ahora el primero -según se indica al frente del volumen-, tras una dilatada vida literaria en diarios y revistas. No se trata, por lo tanto, de un libro de novel; (...)

Cinco son los cuentos (...). En todos ellos encontramos una deli-

cada y honda ternura que con poder irresistible nos cautiva." (62)

Como vemos el cuento, el libro de cuentos, tiene su lugar en el panorama literario español de los años cuarenta, aunque no sea un lugar privilegiado. Pero si, efectivamente, tenemos que reconocer que no es abundante la aparición de volúmenes de este género, no debemos calificar, en cuanto a este punto, de desastrosa la época de posguerra, pues en todos los años que comprende el período de nuestro estudio nunca ha faltado la gratificante presencia de una nueva publicación, aumentando su número en 1943 y 1948 (63). Hecho este que, por un lado, nos inclina a considerar constante, que nocopiosa, la edición de libros de cuentos, y por otro lado, nos permite observar la jubilosa acogida que siempre se le ofrece, por parte de la crítica, aunque no deja de chocarnos este casi ilógico planteamiento: no se publican más porque no hay mucha demanda, sin embargo cuando aparecen son bien recibidos, con esa satisfacción que produce el reencuentro con algo que escasea. Y, nuevamente, volvemos a enfrentarnos con la confluencia de varias circunstancias, que consideramos la causa de todo ello, como la moda literaria, el cansancio que ha producido en otro momento el propio género y la escasa calidad que en muchas ocasiones, no en todas, predomina. No obstante, este último punto -la escasa calidad-, si bien sobresale en el cuento publicado en diarios y revistas, no es tan generalizado en el libro de cuentos, debido a lo que apuntábamos más arriba sobre la configuración de dicho libro y sobre su autor. Es muy raro -no imposible, claro- que un autor de nombre desconocido en el ambiente literario publique un volumen de estos, a no ser que su trabajo forme parte del sumario que se completa con el de otros escritores. Por lo tanto, es más selectivo en cuanto a la autoría y en cuanto a la obra, y en consecuencia, gana en calidad lo que pierde en cantidad, ya que nos encontramos muchos más cuentos

recogidos en la prensa que agrupados en volúmenes; así, junto a unos dos mil relatos breves, aproximadamente, localizados en la prensa de entonces, hemos sumado unos mil, reunidos en distintos libros.

La forma de presentar un volumen de cuentos es muy diferente y en el proceso de elaboración, si olvidamos las notas esencialmente técnicas, pueden intervenir diversos factores, desde la propia decisión del autor hasta las diversas imposiciones del editor. Así, los libros de estas características que aparecieron por aquellas fechas fueron confeccionados siguiendo varios caminos, que nos ayudan a considerar algunos puntos básicos, como el valorar el matiz de lo inédito en los relatos ofrecidos; o el matiz de unidad que pueda aportar el tema o la autoría.

Según Gonzalo Sobejano, "podría decirse que para formar un libro de relatos hay tres procedimientos, como en la sintaxis: yuxtaposición, coordinación y subordinación. O se colocan los relatos, sin más, uno tras otro; o se ordenan con arreglo a algún principio de armonía o concentración (tonal, temática, social, ambiental, temporal); o se disponen de manera que integren un conjunto con principio, centro y fin. Este último método, en rigor, no da por resultado una colección de cuentos, sino ciertas formas de novela en que las unidades narrativas integrantes, por numerosas o notorias, suscitan la ilusión de que podrían subsistir por sí solas. Dejando a un lado, pues, esta colección potencial, serían dos los procedimientos normales: yuxtaposición y coordinación" (64). Así, también en los años cuarenta, con mucha frecuencia el cuento llega al lector, en primer lugar, a través de las revistas o en diarios y, luego, pasa a formar parte de un volumen que reúne diversos trabajos, bajo un título que suele ser el de uno de los relatos que recoge, que como vemos no siempre es inédito. Estas recopilaciones, basadas en la "yuxtaposición", fundamentalmente, las suele efectuar el propio autor, como De 2 a 4 de Julio

Angulo (1943), El secreto del lago de José Sanz y Díaz (1943), El bonito crimen del carabinero de Camilo José Cela (1945), La ciudad se aleja de José María Sánchez Silva (1946),... o incluso el mismo editor, como 25 cuentos de la calle de José María Malgor -aunque aquí, Xilimbra, personaje constante en estos cuentos de Malgor, consigue aportar una unidad superior a la mera "yuxtaposición"-:

" Nos complacemos en poner en tus manos, lector amigo, este libro delicioso por sus cuentos y sus dibujos.

La brillante pluma de José María Malgor y el lápiz magnífico de Armando Cueto, han condensado en idéntica profundidad, ironía y sentimiento, todos los matices del alma popular asturiana.

En "Región", publica Malgor -uno de los primeros valores literarios de nuestra provincia- sus CUENTOS DE LA CALLE. Tal ha sido el éxito obtenido que, a requerimientos de innumerables lectores de toda Asturias, los hemos recogido en el presente volumen." (65)

O bien, aunque menos frecuente, otra persona reúne cuentos de distintos autores, como Cuentistas españolas contemporáneas (1946), con Nota Preliminar de Francisco Sáinz de Robles

"Es en la poesía y en el cuento donde las mujeres han cosechado sus mejores frutos ...

... (en este volumen) escritoras españolas, todas ellas extraordinariamente jóvenes, algunas casi niñas.

... Y (cuentos) todos ellos premiados o seleccionados en recientes concursos organizados por periódicos y revistas de la mejor calidad literaria." (66)

Sin embargo, también hallamos el que a nuestro parecer es el verdadero libro de cuentos, ya que cada narración -normalmente inédita- en él recogida -por "coordinación", si seguimos la terminología de Gonzalo Sobejano- estaría considerada como parte de un todo, pues existe algo superior a ella que consigue que forme una unidad con el resto; así, podemos leer reunidos varios cuentos de diferentes autores, como el montaje que hizo F. Hernández Castañedo en Cuentos de la Pista (1946);

" Va a salir el libro más popular del año, CUENTOS DE LA PISTA. Constituye la primera antología del Circo que se escribe en el mundo. Junto a firmas prestigiosas en la literatura y el periodismo, colaboran "Rámper", "Alady", Antonio Casal, el adivinador Karby, los hermanos Cape y un núcleo de técnicos del Circo.

El libro está ilustrado por los más populares dibujantes españoles.

Lógico es suponer que en treinta y cuatro cuentos de la pista se den todos los matices del superespectáculo: los cuentos, en auténtico, ágil, gracioso y dinámico "flin-flan" circense, saltan de la risa al llanto. Volteándose previamente en los trapecios del humorismo, de lo melodramático, de lo realista y legendario.

De tal forma están resueltos los temas narrativos, que en ningún momento la obra puede pecar de monótona." (67)

o varios cuentos de un solo autor, como Cuentos de Balneario de Joaquín Buxó de Abaigar,

"... en el que se ha utilizado un ardid de sabrosa tradición en la literatura: el de prestar un nexo a todos los relatos, conservando una especie de sutil unidad en su variedad esencial y necesaria. Como en los Cuentos de Cantorbery, como en tantos y tantos...; como, en fin, en esa maravilla de "Las mil y una noches"... Un pretexto que viene a ser como el hilo sin el que no existe el collar." (68)

o Vidas humildes, cuentos humildes de Vicente Soto, en donde el protagonista es el elemento aglutinador y unificador de los relatos que lo forman:

" Su libro tiene la particularidad de que las diversas ficciones están centradas en el mismo personaje, es decir, forman en su conjunto una materia novelesca incipiente. Los nueve cuentos del volumen están referidos a un protagonista único, Evaristo Lillo, que da cohesión psicológica a la obra. Pero el autor no ha querido construir una novela a base de cuentos encadenados; sí refundir en Evaristo rasgos psicológicos de almas muy emparentadas. Le hubiera sido fácil cambiar el nombre del protagonista en cada cuento y suprimir las aisladas notas de referencia a la esposa y a la hija de Evaristo; entonces su libro perdería el carácter que le es peculiar. Sin embargo, lo que hace que cada una de estas narraciones tenga vida independiente es que están concebidas como obras acabadas, válidas por sí mismas, sin que necesiten de antecedentes o preparativos para su vida individual." (69)

De todas formas, sea cual sea el camino elegido, tenemos como resultado

al libro de cuentos que más que valorarlo como obra redonda, acabada, completa, siempre se considerará como el resultado de una suma, por mucha unión que le pueda transferir el tema, el personaje o el autor. Vendrá a ser una "obra de obras" de estructura abierta hacia un límite que la mayoría de las veces está impuesto por circunstancias externas a la propia obra: en un volumen se recogen seis relatos con el mismo criterio con el que se podían haber recogido diez, por ejemplo, siempre y cuando estuvieran preparados para ser recopilados.

" Las narraciones que siguen, agrupadas bajo el título de Los Toros de Iberia, vinieron a mi imaginación un domingo por la tarde, mientras asistía a la corrida. (...) Precisamente aquel domingo por la mañana me publicó Arriba dos pequeñas narraciones de toros. Pensé que agavillar un grupo del mismo tipo podría resultar interesante. En estos meses de febrero, marzo y abril me puse a trabajar el tema; luego me he cansado. Este libro es como la denuncia de una mina. Eso es, nada más." (70)

El relato, sin embargo, si se muestra siempre como un todo no perderá sus señas de identidad a pesar de formar parte de un sumario; aunque por estas fechas tropezamos con el caso interesante de cuentos ya publicados que se transforman en capítulos de novelas, como Helena o el mar del verano de Julián Ayesta, editada por Insula en 1952, en donde varias de sus páginas fueron difundidas en los años cuarenta como cuentos, aunque con distintos títulos de los que ahora presentan como capítulos (71); entonces estaríamos, posiblemente, ante lo que Gonzalo Sobejano llamaba procedimiento de "subordinación".

No podemos concluir este apartado del libro de cuentos sin hacer una breve referencia a sus ilustraciones, con las que también suelen editarse estos volúmenes con una intención idéntica a la perseguida por la prensa: la de hacer más agradable su lectura; aunque observamos, por un lado, que su presencia, tal como ya comentamos, es mucho menos frecuente en los libros -entre

otros que incluyen ilustraciones tenemos, Cuentos de la pista (1945); Seis mentiras en novela, de Jorge Campos y Manuel de Heredia (1940); 25 cuentos de la calle (1946) y Cosas de Xilimbra (1949), de José María Malgor; Cuentos de balneario (1946), de Joaquín Buxó de Abaigar; o Cuentos de fin de año (1947), de Ramón Gómez de la Serna; todos ellos con un acusado matiz entre costumbrista y humorístico-; y, por otro lado, que el tamaño de la ilustración suele ser siempre igual a lo largo de todo el volumen, sin marcar diferencias entre los grabados a causa de sus dimensiones, como veíamos en la Prensa. También debemos tener presente lo que entonces comentamos sobre sus autores y sus técnicas, aunque ahora debemos excluir la fotografía, ya que no hemos localizado ningún libro ilustrado con este sistema.

N O T A S

- (1) Augusto Martínez Olmedilla, en Fotos, Madrid, nº 357, 1-enero-1944.
- (2) La Segunda Epoca de Los Novelistas se edita en Barcelona. Su director es José Simón Valdivieso y aparece el número 1 el 10 de junio de 1939, con Diez minutos antes de la medianoche (novela para muchachos y para hombres tímidos), de Enrique Jardiel Poncela.
En su Primera Epoca, Los Novelistas (La novela de la Guerra), que se editaba en San Sebastián, ya habían aparecido siete trabajos: Aquel mocito barbero, de Juan Pujol; La carpeta gris, de Concha Espina; La opinión de los demás, de Luca de Tena; Madrina de guerra, de Rosa de Aramburu; El naufragio del Mistinguett, de Enrique Jardiel Poncela; Trasmundo, de Tomás Borrás; y Tierra del diablo, de Luis Antonio de Vega.
- (3) Declaraciones de Francisco Melgar, director de Domingo, en La Estafeta Literaria, Madrid, nº 22, 28-febrero-1945, página 9. Aquí bajo el título "Cuentos, muchos cuentos", se reúnen las diferentes respuestas que manifiestan directores de revistas de actualidad, ante estas dos preguntas: 1) "¿Se escriben cuentos actualmente?"; 2) "¿Se publican muchos?".
- (4) Rodrigo Rubio, Narrativa española, 1940-1970, Madrid, E.P.E.S.A., 1970, página 143.
- (5) Palabras de Francisco Melgar en La Estafeta Literaria, nº 22, ya cit.
- (6) Declaraciones de Alberto Crespo, director de Haz, en La Estafeta Literaria, Madrid, nº 22, 28-febrero-1945, página 9.
- (7) Declaraciones de Federico Izquierdo Luque, director de Juventud, en el nº 22 de La Estafeta Literaria, ya cit.
- (8) Declaraciones de Juan Antonio Cremades, director de Letras, en el número 22 de La Estafeta Literaria, ya cit.
- (9) Declaraciones de Fernando Castán Palomar, director de Fotos, en el número 22 de La Estafeta Literaria, ya cit.
- (10) Wenceslao Fernández Flórez, página 5 del Prólogo que hizo a Cuentos de Balneario, de Joaquín Buxó de Abaigar (1946).
- (11) Fanny Rubio, La revistas poéticas españolas (1939-1975), Madrid, Ediciones Turner, 1976, págs. 52-53.
- (12) Rafael Osuna, Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939, Valencia, PRE-TEXTOS, 1986, pág. 189.
- (13) Fanny Rubio, ops. cit., página 181.
- (14) Rafael Osuna, ops. cit., página 185.
- (15) Fanny Rubio, ops. cit., páginas 32-33.
- (16) José María Martínez Cachero, Historia de la novela española entre 1936 y 1975, Madrid, Castalia, 1973, págs. 49-50-51.
- (17) Dionisio Ridruejo, "La vida intelectual en el primer decenio de la post-guerra", en Triunfo, nº 507, extra: 17-junio-1972, pág. 72. Nota recogida por José María Martínez Cachero, ops. cit., p. 51.
- (18) Rafael Osuna, ops. cit., página 187.
- (19) José María Martínez Cachero, ops. cit., página 52.
- (20) Fanny Rubio, ops. cit., página 63.
- (21) "A la mayoría siempre", en Correo Literario, Madrid, nº 1, 1-junio-1950, página 4. Recogido por José María Martínez Cachero, págs. 52-53.
- (22) Fanny Rubio, ops. cit., página 87.

- (23) Fanny Rubio, ops. cit., págs. 77-78.
- (24) Cansuelo Bergés, Índice de artículos y trabajos aparecidos en "Insula", 1946-1956, Madrid, 1958.
- (25) Fanny Rubio, ops. cit., págs. 46-47-48.
- (26) Wenceslao Fernández Flórez, Prólogo a Cuentos de balneario, de J. Buxó de Abaigar (1946), página 3.
- (27) Finisterre, Revista de Galicia, agosto de 1944, año II, nº 12.
- (28) La Novela del Sábado, número 7, 25 de marzo de 1939.
- (29) Medina, año IV, número 189, 29-octubre-1944.
- (30) Si hay algo que en definitiva nos delimite la diferencia entre el cuento y la novela corta, es la extensión. Estas dimensiones contrastan con las que Vértice impone en su concurso de novelas cortas: "tendrán entre 45 y 55 cuartillas a espacio y medio" (Primer Concurso de novelas cortas en Vértice, noviembre de 1938, nº XVI).
- (31) Domingo, año VII, nº 339, 15-agosto-1943, página 15.
- (32) Y, nº 74, marzo-1944, pág. 21. En esta ocasión la premiada con 100 pesetas fue María Teresa Cruz Almeida. La solución ofrecida por ella se publicó en el número 77, junio-1944, págs. 14 y 42.
- (33) Y, nº 74, marzo-1944, pág. 30. En el nº 77, junio-1944, página 15, viene la solución de Joaquín de Entrambasaguas y de la ganadora, que la firma María del Carmen de Guzmán. Curiosamente, una de las soluciones seleccionadas, aunque no premiada, es de Jesús Fernández Santos.
- Estos concursos promovidos por Y, observamos que van dirigidos a sus "queridas lectoras"; sin embargo, no excluye, como vemos, la posibilidad de participar cualquier firma masculina.
- (34) Cuando nos referimos a una "absoluta libertad de tema y de asunto", no debemos dejarnos engañar por las apariencias, ya que precisamente en estos años se sufre una fuerte y severa censura. Una censura que nació el 18 de julio de 1936, unida al bando de estado de guerra, como una simple medida de prevención, pero que más tarde, por una orden del 29 de mayo de 1937, se inició en la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda.
- (35) Letras, año III, nº 29, 15-octubre-1939, página 93.
- (36) Melchor Fernández Almagro, "Ante la literatura del 44", en Sí, año III, 2-enero-1944, nº 104, pág. 2.
- (37) Enrique Canito en Insula, año III, nº 36, 15-diciembre-1948, página 2.
- (38) Augusto Martínez Olmedilla, "La novela corta en España", en Fotos, Madrid, año VIII, nº 357, 1-enero-1944.
- (39) Declaraciones de Marichu de la Mora, directora de Y, en La Estafeta Literaria, Madrid, nº 22, 28-febrero-1945, p. 9.
- (40) Declaraciones de Alberto Crespo, director de Haz, en el nº 22 de La Estafeta Literaria, ya cit.
- (41) Declaraciones de Frenando de Soto, director de Luna y Sol, en el número 22 de La Estafeta Literaria, ya cit.
- (42) Declaraciones de Pilar Semprún, directora de Medina, en el número 22 de La Estafeta Literaria, ya cit.
- (43) En términos generales, si exceptuamos a la revista Fotos, en donde con relativa frecuencia aparecen fotografías -obra de Montes-, en las demás consultadas o no se ilustran los relatos o se ilustran con dibujos. De todas ellas, las que ofrecen más variedad y abundancia de grabados son Destino, Fotos, Lecturas, Y, Medina,... frente a otras que escasamente los presentan, como Espadaña, Fantasía, Haz, Letras, Cuadernos Hispanoamericanos,...
- (44) Muchos de estos dibujantes están ligados al mundo del chiste gráfico y

de la caricatura, como Pepe Picó, Teodoro Delgado, Orbegozo, Enrique Herreros, F. Hernández Casarrubios, "USA", "K-Hito", Ugalde, Mihura, Tono, Córdoba, Cronos, Bellón, Galindo, etc.; y son importantes colaboradores de revistas de humor, como La Ametralladora o La Codorniz.

- (45) Arnold Hauser, "La organización del trabajo artístico en los monasterios", en Historia social de la literatura y el arte, Tomo I, Madrid, Guadarrama, 1947, págs. 223-232.
- (46) Román Gubern, El lenguaje de los comics, Barcelona, Ediciones Península, 1974, pág. 15.
- (47) Cuadernos Hispanoamericanos, marzo-abril de 1949, páginas 353-362. Ejemplo de no ilustración.
- (48) Lecturas, año XXIX, nº 297, julio-1949, págs. 12-13 y 14. Ejemplo de única y gran ilustración -ocupa dos páginas-, al principio del relato.
- (49) Visiones del más allá, de Luis Guadalupe, en Fotos, año X, nº 540, 5-julio-1947. Ejemplo de gran ilustración en el interior del relato. Junto al título, al principio, presenta otro dibujo, aunque de dimensiones más reducidas.
- (50) Destino, año XII, Segunda Epoca, nº 580, 18-septiembre-1948, páginas 20-21. Ejemplo de pequeña ilustración.
- (51) Insula, año IV, nº 43, 15-julio-1949, página 7. Ejemplo de pequeña ilustración sólo al principio (El dibujo es de Lara).
- (52) Luna y Sol, año VI, nº 59, marzo 1949, páginas 72-73. Ejemplo de pequeñas ilustraciones que alternan con el propio texto.
- (53) Luna y Sol, año III, nº 24, abril 1946, páginas 41-42. Ejemplo de dibujo simbólico. Concretamente aquí aparece otra ilustración al final del relato.
- (54) Yo no soy el asesino, cuento de humor de Angel Santacruz Canora, Lecturas, año XXVI, nº 264, octubre de 1946, págs. 21-22. Ejemplo de ilustración que representa una escena del relato, reforzada con un breve fragmento del texto.
- (55) Fernando Castán Palomar, director de Fotos, en el nº 22 de La Estafeta Literaria, ya cit.
- (56) Mariano Baquero Goyanes, Qué es el cuento, Buenos Aires, Columba, 1967, página 59.
- (57) Comentario de José Luis Cano a La ciudad se aleja, de José María Sánchez Silva, en Insula, año I, nº 9, 15-septiembre-1946, página 5.
- (58) Prólogo de Wenceslao Fernández Flórez a Cuentos de balneario, ops. cit., página 3.
- (59) En 1942 aparecieron, entre otros, los siguientes libros de cuentos: El fraile menor, de Concha Espina; Novelas para leer en un viaje, de Alfredo Marquerie; Cuentas y cuentos, de Samuel Ros; El hombre que iba para estatua, de Juan Antonio de Zunzunegui;...
- (60) Páginas 5-6 del Prólogo a Cuentos de balneario, ops. cit.
- (61) Reseña de R. Morales a Dos hombres y dos mujeres en medio (Tercera serie de Cuentos y patrañas de mi ría, Madrid, Ediciones Summa, 1944), en Cuadernos de Literatura Contemporánea, nº 13-14, 1944, págs. 112-113.
- (62) Reseña de Jacinto L. Gorgé a Locura la vida es..., de María de Gracia I-fach, Madrid, Editorial Alhambra, 1946, en Insula, "El Mundo de los Libros" nº 12, 15-diciembre-1946, página 5.
- (63) En 1943 se publican, entre otros, los siguientes libros de cuentos: De 2 a 4, de Julio Angulo; Cuentos con cielo, de Tomás Borrás; La devoción contemplativa, de M. F. Delgado Marín-Baldo; No es tan fácil, de José María Sánchez Silva; El secreto del lago, de José Sanz y Díaz; Sarta de abalo-

lorios, de José Bernabé Oliva;...

Y en 1948 aparecen Cuentacuentos y Azul contra gris, de Tomás Borrás; Cuentos del dolor de vivir, de Luis de Castresana; Cuentos, de Manuel Halcón; Novelas y Cuentos, de José María Pemán; Antología 1923-1944, de Samuel Ros; Vidas humildes, cuentos humildes, de Vicente Soto;...

- (64) Gonzalo Sobejano, páginas 13-14 de la Introducción a La mortaja, de Miguel Delibes, Madrid, Cátedra, 1984.
- (65) Nota de "Los editores" "Al lector", página 7. 25 cuentos de la calle, de José María Malgor, Oviedo, 1946.
- (66) Nota Preliminar de Francisco Sáinz de Robles a Cuentistas españolas contemporáneas, Madrid, Aguilar, 1946. Colección Crisol, nº 176.
- (67) Palabras de F. Hernández Castanedo en Fotos, año IX, nº 423, 7 de abril de 1945. La obra apareció en 1946: Cuentos de la pista, Madrid, Ediciones y Publicaciones Españolas, S.A.
- (68) Páginas 5-6 del Prólogo a Cuentos de balneario, ops. cit.
- (69) Página 7 del Prólogo que Agustín del Campo hace a Vidas humildes, cuentos humildes, de Vicente Soto, Madrid, ACYL, 1948. Viñetas de Benjamín Mustieles.
- (70) Prólogo de Rafael García Serrano a su libro Los Toros de Iberia, Barcelona, Luis de Caralt, 1945.
- (71) Hay capítulos que cambian de nombre respecto al cuento: "Una noche", antes No puedo explicarlo (Destino, noviembre de 1944); o "Tarde y crepúsculo", antes La edad antigua (Cuadernos Hispanoamericanos, mayo-junio de 1949). ("Tarde y crepúsculo" aparece como cuento con el título Helena o el mar de un verano en la Antología de cuentistas españoles contemporáneos, de Francisco García Pavón, Madrid, Gredos, 1959 -3ª ed. 1976-, págs. 140-147).

Sin embargo, otros no cambian, como "La alegría de Dios", que ya fue publicado así en Finisterre, mayo de 1948; o "Una mañana", que apareció en Fantasía, agosto de 1945, como una de las "4 narraciones para una amiga mía", recogidas en ¡Oh, fresas de mayo!.

LOS AUTORES

Cuando acabamos de comentar la constante presencia de los cuentos literarios en diferentes publicaciones de los años cuarenta, tanto en la Prensa como reunidos en volúmenes, hemos de resaltar que tras ellos y frente a otras manifestaciones de igual nombre y de más antigüedad (el cuento tradicional, folklórico) está siempre la figura del autor, personalidad individual y concreta que ha elegido esta forma literaria para demostrar su capacidad creativa y, a la vez, con su trabajo configurar, consciente o inconscientemente, la evolución del género.

No siempre resulta fácil dibujar la semblanza de un autor, y mucho menos cuando se pretende dar una visión panorámica de un período, relativamente extenso, como el caso que nos ocupa. Período, por otra parte, no especialmente relevante para este tipo de prosa, que cuenta en estos años de postguerra con toda una serie de obstáculos que podemos resumir, tal como ya comentamos en páginas anteriores, en una escasa atención y valoración del propio género, por un lado, y por otro una saturación, tras el esplendor de los años que antecedieron a nuestra guerra civil, etapa de ruptura cultural y social. No obstante, según nos dirá Santos Sanz Villanueva, uno de los pocos estudiosos que han dedicado unas páginas al relato breve en historias de nuestra literatura actual,

"las formas narrativas breves han tenido un extraordinario relieve en toda la postguerra, a pesar de haberseles negado constantemente los principales apoyos para un desarrollo normal: han faltado editores resueltos a mantener colecciones de cuentos, los críticos casi nunca les han prestado atención, los lectores las han relegado en beneficio de la novela (...) A pesar de todos los obstáculos descritos, llama la atención la voluntad de nuestros escritores de postguerra de cultivar el cuento. Así lo han hecho, y con fortuna,

los más destacados novelistas tanto de la primera promoción como de la generación del medio siglo" (1).

Afirmaciones que podemos encontrar en otros autores, tanto a la hora de reforzar la valoración positiva de los escritores de turno, como en especificar que el autor de cuentos "puro", dedicado por entero a esta labor, es escaso

" En general, puede decirse que en la postguerra sí ha habido notables escritores dedicados al cuento como quehacer literario -también cultivado por otros dedicados además a la novela-, (...)

En la literatura de los últimos cuarenta años ha habido una extraordinaria floración de excelentes escritores de cuentos que, sin embargo, no suelen tener la apreciación debida en los estudios de literatura actual".

(Angel Basanta, Literatura de la postguerra: La narrativa, Madrid, Editorial Cincel, 1984 -3ª reimpresión 1986-, páginas 97-98)

" Aunque muchos de los escritores reseñados hasta el momento hayan compartido su función de novelistas con la de cuentistas o narradores breves, y ya hayan sido señalados como tales en su momento, creemos interesante subrayar aquí que muy pocos han sido los que han desdeñado aplicarse a la narración corta. Así ocurre con novelistas de la talla de Sender, Max Aub, Ayala, Aldecoa, Cela, Delibes, Serrano Poncela, etc., excelentes cuentistas todos ellos y algunos más que sobresalientes. Del mismo modo, varios de los que incluimos en este capítulo ha escrito asimismo interesantes novelas. Sin embargo, nuestro criterio valorativo nos induce a agrupar aquí a aquellos cuya principal actividad narrativa, hasta el momento, ha sido la de estos géneros breves".

(José Domingo, "Cuentistas y narradores", en La novela española del siglo XX. 2.- De la postguerra a nuestros días, Barcelona, Labor, 1973, página 149)

"...¿Tenemos de verdad cuentistas? Más bien tenemos cuentos, (...) La mayoría de los cuentos que vemos publicados -y muchos que no podemos ver-, pertenecen a plumas dedicadas, por lo general, a la novela. Producen cuentos -para colaboraciones en periódicos y revistas, para dejarlas aquí y allá y después tal vez componer un libro-, mientras que son casos muy contados los que podemos llamar narradores especializados en el cuento, en la novela corta, etc. (...)

En nuestro tiempo, entre los escritores que aún viven, podemos ver, quizá, algunas plumas que destacan más en el cuento que en otras vertientes narrativas. De los que alcanzaron más nombre, no ve-

mos sino esporádicas salidas al cuento, el que se hace para la colaboración de periódicos y revistas, o cuanto más el libro que se compone con todos aquellos relatos breves que hemos ido guardando publicados o no- en una carpeta. En otras latitudes viene a ocurrir lo mismo, (...)

...Nuestros escritores, desde los que empezaron a publicar poco antes de la guerra de 1936-39, y luego de ésta, vemos cómo, en su mayoría, son autores de novelas, periodistas, ensayistas, poetas, que se aproximan de vez en cuando al cuento y a la novela corta". (Rodrigo Rubio, Narrativa española, 1940-1970, Madrid, EPESA, 1970, páginas 148, 150 y 151)

Por lo tanto, una vez más, importancia de revistas y periódicos para la publicación y divulgación del género, puesto que es muy escasa la atención prestada por los editores del momento, y se insiste en la presencia de autores no dedicados expresamente al cuento. Así encontramos, por ejemplo, en los años cuarenta, cuentos firmados por Rafael García Serrano, periodista, autor de innumerables artículos y reportajes, subdirector y director de importantes periódicos españoles, como Arriba España, de Pamplona, Haz, Arriba, Primer Plano, etc.; corresponsal de prensa en Roma e Hispanoamérica, como enviado especial; autor de numerosos guiones para el cine, algunas novelas cuyas se han llevado a la pantalla (La fiel Infantería,...); recibe entre otros galardones el Premio Nacional de Literatura José Antonio en 1943, el Francisco Franco de Periodismo en 1950,... Por Julio Angulo Fernández, periodista, narrador y autor dramático, desde 1930 colabora en diarios y revistas de toda España y en 1958 obtuvo uno de los Premios Nacionales de Literatura por su novela de humor Del balcón a la calle. Por Sebastián Juan Arbó, novelista y biógrafo, que además de obtener el Premio Fastenrath de la Academia Española por la versión definitiva, en castellano, de Tierras del Ebro(1940), también consigue en 1948 el Premio Nadal, por su novela Sobre las piedras grises; en 1964 el Premio Nacional de Literatura, por su biografía Don Pío Baroja y su tiempo; y en 1966 el Premio Blasco Ibáñez, por su novela Entre la tierra y el mar. Por María

Dolores Boixados, novelista, que llegó a ser finalista en la primera convocatoria del Premio Nadal (1944) con su novela Aguas Muertas, en 1966 obtiene el Premio Don Quijote, de México, con su novela El retorno. Por Camilo José Cela, nuestro último Premio Nobel de Literatura (1989), narrador de extraordinaria personalidad, ya plasmada en su primera novela La familia de Pascual Duarte (1942) y en su primer libro de poesías Pisando la dudosa luz del día (1936, pero no publicadas hasta 1946), que en el año 1956 funda la revista Papeles de Son Armadans y en 1957 ingresa en la Real Academia Española, siendo el tema de su discurso "La obra literaria del pintor Solana"; el conjunto de su obra obtuvo en 1987 el Premio Príncipe de Asturias de las Letras. Por Julio Coll, publicista y guionista de cine, que colaboró en la revista Destino, de Barcelona, en la que ejerció la crítica teatral durante dieciséis años; en 1946 publica su novela Siete celdas. Por Alvaro Cunqueiro, poeta, narrador y periodista, que ha colaborado asiduamente en La voz de España, de San Sebastián, ABC, de Madrid, y en El Faro de Vigo; y que obtuvo el Premio Nadal en 1968 por su novela Un hombre que se parecía a Orestes. Por Miguel Delibes, novelista que adquirió popularidad al ganar el Premio Nadal en 1947 con su novela La sombra del ciprés es alargada, aunque su primer libro de relatos apareció en la década siguiente, La partida (1954). Por José Luis Fernández-Rúa, periodista que fué redactor de los diarios Voluntad, de Gijón, y Córdoba, de esta ciudad; luego en Madrid, desde 1944, ha colaborado en Pueblo, Arriba, El Español, La Estafeta Literaria, Fotos, etc. Por José Antonio Giménez-Arnau, escritor de vocación, novelista y dramaturgo, que fue director general de Prensa (jefe del Servicio Nacional de Prensa), creó la Agencia EFE, ingresó en la carrera diplomática en 1942, siendo destinado a la embajada en Buenos Aires, en 1943, y a la de Dublín en 1946. Por Carmen Laforet, primera ganadora del Nadal en 1944 con su novela Nada. Por Alvaro de Laiglesia, periodista y

novelista, redactor-jefe de un gran semanario de humor titulado La Ametralladora, y también de La Codorniz, desde su fundación en 1941 (a partir de 1944 fué su director). Por Alfredo Marquerie, poeta, novelista y crítico teatral, actividad esta última que ejerció, por lo que respecta a la década de los cuarenta, en el diario Informaciones y en ABC; tiene en su poder, entre otros galardones, el Premio Rodríguez Santamaría de crítica teatral 1943 y el Premio del Ayuntamiento de Madrid 1944. Por José Antonio Muñoz Rojas, poeta, narrador y ensayista, forma parte del grupo neorrenacentista de poesía surgido en la postguerra: Sonetos de amor por un autor indiferente (1942), Abril del alma (1943), etc. Por Manuel Pombo Angulo, periodista y novelista, que permaneció en Alemania durante los años 1942-1944 como corresponsal de Ya y La Vanguardia; fue finalista del Premio Nadal 1947 con su novela Hospital General, y en 1969 recibe el premio Ateneo de Sevilla por La sombra de las banderas. Por José Vicente Puente, periodista, novelista y autor dramático, fue corresponsal en Buenos Aires de los diarios Madrid y ABC, redactor-jefe de la revista Fotos y colaboró en Semana, Vértice, Arriba y Ya. Por Felix Ros, escritor que ha obtenido múltiples premios literarios, entre los cuales resaltamos el Francisco Franco de periodismo (compartido) en 1939, el Verdaguer (1945), el Cisneros (1949), dos especiales en los concursos Lope de Vega de Teatro (1952-1953), el Nacional de Teatro Infantil (1955), de poesía castellana Ciudad de Barcelona (1963), el Nacional de Literatura (1965), el Ausias March de poesía (1966), etc. Por José Luis Sampedro, novelista y dramaturgo, que consiguió el Premio Internacional de Primera Novela, por La sombra de los días (1947). Por Julio Trenas, periodista, ensayista y autor dramático, fue redactor de la Delegación de Prensa de Madrid y colaboró en la Agencia Logos, en Letras, en La Estafeta Literaria y en los diarios Arriba, Pueblo y ABC. Por Juan Antonio de Zunzunegui, gran novelista que acumula también un buen número de premios, como

el Fastenrath de la Real Academia Española 1943, por ¡Ay... estos hijos!; Premio Nacional de Literatura 1948, por La úlcera; Premio del Instituto de Cultura Hispánica y Premio Hermanos Quintero de la Real Academia Española, 1951, por El supremo bien; Premio Círculo de Bellas Artes de Madrid 1952, por Esta oscura desbandada; o el Premio Larragoiti 1957, por La vida como es. Etc. etc.

Larga lista de nombres de escritores que como vemos comparten sus aficiones con otros géneros. Sin embargo, algunos otros autores, aún sin mostrar tampoco una dedicación total al género, tienen y tendrán una mayor vinculación con la historia y evolución del relato breve, gracias a sus obras recogidas en volúmenes o en las páginas de la Prensa, tal como Tomás Borrás, redactor, colaborador y crítico teatral de Figaro, La Tribuna, Nuevo Mundo, La Esfera, El Sol, La Voz, ABC, Blanco y Negro, El Español, Arriba, Mundo Hispánico, entre otras importantes publicaciones, que a lo largo de los años cuarenta publica siete libros de relatos -Unos, otros y fantasmas (1940), Diez risas y mil sonrisas (1941), Cuentos con cielo (1943), Buenhumorismo (1945), La calita de asombros (1946), Cuentacuentos (1948), Azul contra gris (1948?)-. O "Jorge Campos" (Jorge Renales Fernández-Campos), que, además de sus estudios de crítica literaria, presenta una constante afición por la narración breve, como lo demuestran Seis mentiras en novela (1940. Tres cuentos de Jorge Campos y tres de Manuel de Heredia), Eblis (1940), Y nació la sombra (1943), En nada de tiempo (1949),... O Luis de Castresana, novelista, cuentista, ensayista y biógrafo, que ha obtenido los premios Nacional Miguel de Cervantes y Fastenrath de la Real Academia de la Lengua, asiduo colaborador en prensa, radio y TVE, tiene varios libros de cuentos, entre los que resaltamos -porque nos interesa la década de los cuarenta- Cuentos del dolor de vivir (1948). O Concha Espina, con varios volúmenes en esta época -La ronda de los galanes

(1939), El fraile menor (1942), Naves en el mar (1947), La ronda de los galanes. Naves en el mar (1944)-. O el humorista Enrique Jardiel Poncela con El naufragio del "Mistinguet" (1941), Exceso de equipaje. Mis viajes a USA. Monólogos. Películas. cuentos y 5 kg de cosas más (1943), 13 historias contadas por un mundo (1943), Para leer mientras sube el ascensor (1948). O José María Sánchez Silva, con los premios Nacional de Literatura 1943, Nacional de Periodismo 1945, Mariano de Cavia 1947 y el Internacional Andersen, que galardona las mejores creaciones de la literatura juvenil; conocido por el gran público por su Marcelino, pan y vino (1952), pero antes demuestra su maestría en el género y habilidad narrativa con La otra música (1941), No es tan fácil. Narraciones de la vida próxima (1943), La ciudad se aleja (1946). O el valenciano Samuel Ros, que deja plasmado su fino humorismo en sus libros Cuentos de humor (1940), Cuentas y cuentos. Antología 1928-1942 (1942), y Antología 1923-1944 (1948). O ...

En definitiva un amplio panorama de nombres que, conscientemente, hemos escogido entre los muchos que firman relatos breves en aquellos años de post-guerra; y ha sido intencionada nuestra referencia, pues en ella presentamos autores, como veremos, que no sólo muestran diferencias de edad, sino que también han resistido de desigual manera el paso del tiempo, en cuanto a la consideración y valoración de su obra -la inmensa mayoría de ellos apenas se recuerdan en la actualidad, mientras que otros pocos con los años fueron afianzando su nombre y su obra en el panorama literario español-. Pero, sin embargo, todos, en mayor o en menor medida y con mayor o menor fortuna y calidad, han contribuido a que el género se mantuviese a flote en espera de unos años más propicios. José Francés lamenta que en el siglo XX -hasta 1940, que es cuando hace estas declaraciones (2)- no ha existido una consolidada gloria para el género:

"...la unión simpática de dos cuentistas cuando se cumple el contrasentido de faltar cultivadores del cuento en una tierra en que la fantasía novelesca, la imaginación narrativa tienen arraigada alcurnia.

España fue siempre país de cuentistas, de contadores de sucesos verídicos o inventados para ejemplo o simple deleite de la muchedumbre.

El cuentista era gallardo brote literario que no escasas veces se hacía rama fuerte del recio tronco de nuestro clasicismo de la novela en el siglo áureo.

Sin embargo, no es al XX propicio el arte del cuento. Los mejores cuentistas españoles modernos ha de retrocederse a las postrimerías del siglo XIX para hallarles: un Valera, un Octavio Picón, sobre todo un 'Clarín' o una Pardo Bazán.

No significa la prolija, la profusa generación de escritores de novelas breves hebdomadarias, cuyos fascículos divulgaron, tal vez con exceso, hasta hace pocos años un esplendor sólido del cuento."

No obstante, según avanza la década de los años cuarenta, estas afirmaciones tan radicales van adquiriendo otros matices más optimistas; y es en 1944, cuando ante preguntas lanzadas en La Estafeta Literaria (nº 2, 20-marzo, "Colorín, colorado, el cuento no se ha acabado", página 9) -"¿Cómo se te ofrece el panorama actual del cuento español: en auge o decadencia? ¿Cómo ves el porvenir de nuestro cuento?"- dos escritores galardonados con el Premio Nacional de Literatura, José María Sánchez Silva y Samuel Ros, contestan así:

"Creo sinceramente en un auge de este género literario. Prescindiendo de valores ya muy hechos, los nombres de Samuel Ros, Alfredo Marquerie, Juan Antonio Zunzunegui y Emiliano Aguado forman la vanguardia joven de una veintena de escritores que auguran un próximo porvenir de excepcionales cualidades en el género".
(Sánchez Silva)

"-En plena decadencia. La causa es la misma que desplazó la atención y la laboriosidad de los escritores hacia el 'ensayo', con el consiguiente abandono de la literatura imaginativa. Las luchas sociales y políticas imponían los asuntos y los géneros. Hoy, rebasado este período, vuelve a sentirse una mayor inclinación por la novela y el cuento. (...)

-No se puede perder de vista que no es un género comercial y de los que no dominan la gran masa de lectores. Por lo mismo, su futuro depende, en gran parte, de la atención que le presten los directi-

vos de la Prensa y de la cabida que le reserven las publicaciones."
(Samuel Ros)

Ya vimos cómo, efectivamente, algunos directivos prestaron apoyo, pero no era suficiente para conseguir una calidad aceptable, aunque la cantidad era más que suficiente. Se escribieron muchos cuentos a lo largo de los primeros años de la postguerra; sus autores buscaban una continuidad, tras el paréntesis trágico de una guerra, y muestra de ello es que, junto a narradores jóvenes, encontramos un alto porcentaje de escritores que ya habían publicado en el primer tercio del siglo. Son muchas las ocasiones en que diversos testimonios y manifestaciones de la época nos permiten situar autores en su contexto y hacer una aproximada nómina de autores de cuentos, ya que no "cuentistas puros" -tanto "nuevos" como escritores consumados-:

" Se suele esgrimir olvido y simular desdén hacia la generación siguiente a la llamada del 98 (...)

Sin embargo, precisamente después de aquel grupo del 98, donde sólo hay un novelista, surgió una generación fuerte, amplia, constructiva, plena de capacidades intelectuales, y en la que, sobre todo, predominan los creacionistas: los que han dado a la novela, al cuento, al poema, una importancia y un significado plural, producto de no escasas ni restreñidas personalidades (...)

Alguna vez y por alguien -rencoroso subconsciente de sí propio de su impotencia imaginativa- se nombró a esa generación inmediata y superior en novelistas, cuentistas y poetas a la del 98: la del 'Cuento Semanal'.

¡Naturalmente! La del 'Cuento Semanal', y la de 'Los Contemporáneos' y la de la 'Novela Corta', y la de 'La Novela Semanal', y la de la 'Novela de Hoy', y la del 'Libro Popular'.

La de tantas y tantas revistas hebdomadarias, en las que sugieron, se formaron y consolidaron escritores capaces de hacer eso que parece tan sencillo y que consiste ni más ni menos que el supremo género literario: la novela y el cuento."

(En este artículo, José Francés hace un recuento de los colaboradores en El Cuento Semanal. Entre los desaparecidos cita a: Jacinto Octavio Picón, Pardo Bazán, Ricardo León, Felipe Trigo, Eugenio Noel, Amado Nervo, López Pinillos, José María Salaverría, Alfonso Hernández Catá, Joaquín Dicenta, Alejandro Sawa, Manuel Bueno, Andrés González Blanco, Emiliano Ramírez, López Silva, Antonio de Hoyos y Vinet, Luis Antón del Olmet, Javier Valcárcel, Enrique Amado, Prudencio Canitrot, Francisco Villaespesa, Isaac Muñoz, Rafael Leyda y

Gabriel Miró.

Aún quedan algunos: Eduardo Marquina, Emilio Carrère, Federico García Sanchiz, Felipe Sassone, Rafael Cansinos Assens, Alberto Insúa, Rafael López de Haro, Gregorio Martínez Sierra, Ramón Pérez de Ayala y el propio José Francés.)

(José Francés, "Aquel 'Cuento Semanal'", en Domingo, nº 405, 19 de noviembre de 1944, página 7)

" En El Cuento Semanal -1907- y en Los Contemporáneos, inolvidables publicaciones semanales se dió a conocer la generación que podríamos llamar del 908, en la que granaron admirablemente los novelistas Zamacois, Pérez de Ayala, Hernández Catá, Ramírez Angel, Hoyos y Vinent, Insúa, Matá, López de Haro, Ricardo León, Concha Espina, Gabriel Miró, José Francés."

(Francisco Sainz de Robles, en el Prólogo a Cuentos de la vida, de la muerte y del ensueño (1944), de José Francés)

" Entre ellos figuran: Tomás Borrás, Pemán, Cela, Marquerie, Mariano Rodríguez de Rivas, Ros, ... De ellas: Julia Maura, Marichu de la Mora, Concha Espina, Eugenia Serrano, y otras destacadas figuras de las letras."

(Cuentistas españoles de hoy, Madrid, Edt. Febo, 1944. Prologa y selecciona Josefina Romo. Citado este libro en la revista X, nº 80, IX-1944, página 44)

" Los que escribimos novelas y leyendas, y biografías, y tradiciones, y cuentos, no sabemos, por lo regular, gracias a Dios, una palabra de Literatura, pero escribimos novelas."

(...) A mi generación, Foxá, Marquerie, Alfaro, Meares, González Ruano, Castán Palomar, Zunzunegui, Centeno, etc., etc."

(Francisco Bonmati de Codecido, "La novela y el novelista", en Juventud, 24-enero-1945, página 6)

Además de otros testimonios, como la compilación de Pedro Bohigas en Los mejores cuentistas españoles (1946) (3); o la antología Cuentistas españolas contemporáneas (1946) (4), en donde se recogen una veintena de cuentos de escritoras españolas, "todas ellas extraordinariamente jóvenes" -Isabel García Suárez, María del Carmen Barberá, María Isabel C. de Aguilar, Isabel C. del Bosque, María Luisa Puch, Luisina Alberca, María Luz Martínez Valderrama, María de Rada, Josefina Rivas, María R. de Torres, María Teresa Lanzón de

Castro, María Cordero Palet, María Bollán, Cristina Martín Berlanga, María Jesús de Godoy, Dolores Medio Estrada, Catalina Menéndez, Hilaria de la Fuente, Gisel Dara, Maravillas Flores Müller, Jacinta Pascual Díaz, María Teresa Loscos-; o la relación de autoras que Eugenia Serrano muestra en la revista Finisterre (nº 35, marzo-1948, página 284), cuando al presentar un "Panorama de la literatura femenina actual", cita los siguientes nombres en el apartado de "Novela, narración, cuentos...": Concha Espina, Rosa Chacel (en América), Carmen Laforet, Eulalia Galvarriato, Elena Fortún, Elisabeth Mulder, Isabel de Ambía, Mercedes Formica-Corsi de Llorén y Lili Álvarez.

Pero esto es sólo una muestra del panorama real, que superaba con creces cualquiera de estas enumeraciones -nosotros hemos podido reunir alrededor de unos setecientos sesenta nombres, entre escritores que firman cuentos tanto en publicaciones periódicas como recogidos en volúmenes-; pues, a todos estos autores antes citados, hemos de añadir una larga lista de nombres que entrarían a engrosar las filas de los que intentaron probar fortuna en la Literatura, y engañados por la aparente facilidad del género se lanzaron a la aventura de escribir un cuento. No es éste un mal exclusivo de la época, pues si miramos hacia aquellos años de esplendor para el género, observamos como también hacen acto de presencia este tipo de "entusiastas", tal y como lo resalta 'Clarín' en Palique (Madrid, 1893, pág. 28):

" Muchos particulares que hasta ahora jamás se habían creído con aptitudes para inventar fábulas en prosa con el nombre de novelas, han roto a escribir cuentos, como si en la vida hubieran hecho otra cosa. Creen que es más modesto el papel de cuentista, y se atreven con él sin miedo. Es una aberración." (5)

Autores noveles y autores de publicación escasa, que dejarían pronto a un lado la fiebre momentánea, incentivada en ocasiones, como vimos, por la atracción de los concursos literarios, y que en cierta manera ayudan a configurar un

ficticio y superficial esplendor del género con la aludida "cantidad, sí", aunque "calidad, no"; y que a la larga viene a reafirmar las palabras de Samuel Ros: "sólo existe una fórmula para que no sean políticos o escritores o críticos todos y cualesquiera de los ciudadanos de una nación: la presencia de unos pocos que lo sean de verdad" (6). Entre otros autores de escasa aparición en estos años tenemos a Nida Abellán, Jorge María de Abreu, José Aguilar Botas, Sebastián Almeida, José Altabella, Pedro Alvarez, Manuel Amat, Balbina Amor, Pablo Antofana Chasco, Wenceslao Añón, Luis Araque, Vicente Arias, Jorge Balsa, Benigno Bejarano, Víctor Beldarráin, Javier Bengoechea, María Amalia Bisbal, Luis Bonell, Francisco de Borja, Francisco Bravo, Javier de Burgos, Concepción Burón, Luis Cabrera, Gregoria Cartero, María Paz Carraceja, Antonio Casas, Luis Castillo, Ceferino Cepeda, José Cortiles Sevil, Antonio Díaz Arias, Guillermo Fernández Ramos, Javier González Alvarez, José Gordón, Gregorio Guíjarro, Fernando Gutierrez, Jesús Huarte, Manuel Jiménez Quilez, Eugenio Justau, Marcos Martínez Martínez, Francisco Martorell Juncosa, José María de Llena, Marcos Mascaró Montero, Lorenzo Novo, Jaime de Nicolás, Juan Ochoa, Marta Ostensó, Francisco Páramos Montero, Enrique Pastor, Carlos Parra del Riego, Manuel Pérez, María Luisa Puch, Claudio Ramoneda, Antón del Río, Carlos Roca, Antonio Rodríguez García, Rafael Rosillo, Alvaro Ruibal, Eugenio Sellés, Angel Sevillano, Julián de Soto, José María del Valle, Juan José Vázquez, Antonio Vidal, etc. etc.

Nombres que caerán en el olvido, mientras que otros entrarán a formar parte de alguna antología o enumeración, más o menos detallada, nunca completa, que siempre obedecerá al criterio selectivo del estudioso de turno, como lo demuestran algunos trabajos, que en años posteriores a los cuarenta -pues esta ahora sólo hemos aludido a testimonios de estos años-, dan en la medida de sus posibilidades rendida cuenta de los cultivadores de la narración bre-

ve, en donde nos encontramos, lógicamente, con autores que publican en la inmediata posguerra. En esta línea resaltamos las interesantes aportaciones de Luis Ponce de León, quien recoge ejemplares de más de cien autores en "Ultima Promoción", revista Ateneo (números 73-74-75-76, Madrid, 1955); E. Rada, con su "Antología y nómina del cuento joven español", en La Hora (Madrid, 31-OCT-1957, página 16); Carlos de Arce, que preparó una antología en la que se incluyen treinta y siete narradores (Barcelona, Editorial Rumbos, 1957); Federico Sainz de Robles, que reúne a veintinueve escritores en Cuentistas españoles del siglo XX (Madrid, Aguilar, 1960, Col. Crisol nº 126); Francisco García Pavón, con sus dos importantes recopilaciones (7), con una suma total de noventa y tres firmas de los más conocidos cuentistas españoles contemporáneos; el estudio de Erna Brandenberger (8), que centra su atención sobre un total de cincuenta y cinco "autores escogidos"; la obra de Eduardo Tijeras, Ultimos rumbos del cuento español (1969), donde se citan más de ciento cincuenta narradores de nuestro país, nacidos entre 1910 y 1940; la reciente antología de Medardo Fraile, que bajo el título de Cuento español de posguerra (1986), incluye una nómina de treinta y cinco escritores; etc...

Pero si centramos de nuevo nuestra mirada sólo en los años cuarenta, podemos aproximarnos a esa realidad del cuento literario, cultivado por autores de diferentes edades, al confeccionar una nómina parcial -la total es en todo cuanto imposible, tanto si consideramos el material informativo, en ocasiones desaparecido y no recogido en hemerotecas, como si pensamos en toda la larga e inútil lista de los que cultivaron poco el género y, por lo tanto, su aportación fue escasa-, en donde se recojan nombres de los escritores más conocidos entonces. Cuando Gonzalo Sobejano en Novela española de nuestro tiempo (1975), grupa a narradores de la inmediata posguerra, lo hace, en primer lugar, pensando en el grado de preocupación que estos novelistas han mostrado por la

contienda; cuestión que, según él, relaciona de esta manera a los siguientes nombres (9):

I.- Los desorientados:

- 1) De edad madura: Baroja, 'Azorín'.
- 2) Retrasados en visión o técnica: Ramón Ledesma Miranda, Sebastián Juan Arbó, Juan Antonio de Zunzunegui.
- 3) Distraídos: Miguel Villalonga, Darío Fernández Flórez, Pedro Alvarez.

II.- Los preocupados por la guerra:

- 1) Observadores: Concha Espina, Wenceslao Fernández Flórez, Francisco Camba, Ricardo León, Salvador González Anaya, Agustín de Foxá, Tomás Borrás.
- 2) Participantes (militantes): Rafael García Serrano, Cecilio Benítez de Castro, José María Alfaro, José Vicente Torrente, Ricardo Fernández de la Reguera.
- 3) Intérpretes: Arturo Barea, Max Aub, Paulino Masip, Ramón J. Sender, Francisco Ayala, Eugenio F. Granell, José María Gironella, Luis Romero.

Pero si en esta ocasión es un hecho histórico que, convertido en tema, reúne a diferentes escritores, no podemos seguir esta pauta, pues, como veremos, el tema de la guerra, aún siendo importante y frecuente, no es lo más significativo en la temática del cuento de los cuarenta. Por ello, hemos preferido acudir a la agrupación generacional, según fechas de nacimiento; pero en vez de marcar dos grandes grupos, "generaciones de la preguerra" y "generaciones de la postguerra", con sus respectivas subagrupaciones -generación

del 98, generación del 14, generación del 27, generación del 36, generación del 50,...-, tal y como lo hace Angel Basanta al hablar de la narrativa de la postguerra (10), o las agrupaciones generacionales que distinguen Eugenio de Nora o Antonio Iglesias Laguna, recordadas por Santos Sanz Villanueva (11), hemos optado por presentar tres grupos, semejante a lo que en 1959 hizo Enrique Anderson Imbert (12), por considerar, en primer lugar, que muchos de los nombres localizados guardan escasa o nula relación ideológica, de convivencia, ... con el talante de estas generaciones de tan renombrado sabor; y en segundo lugar, porque, al comprender nuestro estudio un período de diez años, se puede observar mejor la madurez del escritor si la agrupación, que no clasificación, la elaboramos al considerar cortos períodos de tiempo, que nos demostrarán, no sólo, como junto a escritores consumados aparecen jovencísimas figuras, sino también la edad media más generalizada entre estos autores:

1.- Nacidos antes de 1900 (obsérvese que en general las fechas se incluyen en un período de quince a veinte años)

Pío Baroja (1872), "Azorín" (1873), José María Salaverría (1873), Federico Oliver (1873), Rafael López de Haro (1876), Ricardo León (1877), Concha Espina (1877), Emilio Carrere (1881), Pedro de Répide (1882), José Francés (1883), Francisco Camba (1884), José Más (1885), Wenceslao Fernández Flórez (1885), Antonio Reyes Huertas (1887), Ramón Gómez de la Serna (1888), José María Carretero "El Caballero Audaz" (1888), Jacinto Miquelarena (1891), Tomás Borrás (1891), Claudio de la Torre (1895), Julia Mérida (1897), Huberto Pérez de la Ossa (1897), José María Pemán (1898), Fernando Castán Palomar (1898), Miguel Villalonga (1899), María Luisa Muñoz de Buendía (1898), Francisco Casares (1899), Rafael Dieste (1899),...

2.- Nacidos entre 1900 y 1915

Luis Antonio de Vega (1900), Julio Escobar (1901), Ramón Ledesma Miranda (1901), Federico de Mendizabal (1901), Juan Antonio de Zunzunegui (1901), Julio Angulo (1902), Sebastián Juan Arbó (1902), César González Ruano (1902), Pedro Gómez Aparicio (1903), Manuel Halcón (1903), Elisabeth Mülder (1904), José Méndez Herrera (1904), Francisco Sáenz de Tejada y Ortí ("Gracián Quijano") (1904), José María Malgor (1905), Eulalia Galvarriato (1905), Miguel Mihura (1905), Samuel Ros (1905), Carmen Conde "Florentina del Mar" (1907), Alfredo Marquerie (1907), José Sanz y Díaz (1907), Francisco Javier Martín Abril (1908), Román Escobedo (1908), Victoriano Crémer Alonso (1909), Darío Fernández Flórez (1909), José Antonio Muñoz Rojas (1909), Juan Pérez-Creus (1909), Eusebio García Luengo (1910), Julia Maura (1910), Federico Muelas (1910), Juan Sampelayo (1910), José Félix Tapia (1910), Manuel A. García Nicolás (1911), José María Sánchez Silva (1911), Juan Antonio Giménez Arnau (1912), Eugenio Mediano Flores (1912), Alvaro Cunqueiro (1912), Dolores Medio (1912), Manuel Pombo Angulo (1912), Félix Ros (1912), Carlos Martínez-Barbeito (1913), Vicente Escrivá (1913), Manuel de Heredia (1914), Pedro Álvarez (1914), José García Nieto (1914), José Suárez Carreño (1914), etc.

3.- Nacidos a partir de 1915

Luis Moure-Maríño (1915), José Vicente Puente (1915), Ricardo Fernández de la Reguera (1916), Camilo José Cela (1916), Jorge Campos (1916), José Luis Hernández-Rúa (1916), José Luis Garcés (1917), Rafael García Serrano (1917), José María Gironella (1917), Arturo del Hoyo (1917), Pedro de Lorenzo (1917), José Luis Sampedro (1917), Elena Soriano (1917), José de las Cuevas (1918), Mercedes Formica (1918), Isabel Gil de Radales (1918), Domingo Manfredi Cano (1918), Susana March (1918), Eugenia Serrano (1918), Julián Ayesta (1919), Ju-

lio Coll (1919), José Corrales Egea (1919), Juan Fernández Figueroa (1919), Francisco García Pavón (1919), Adolfo Lizón (1919), Julio Trenas (1919), J. Eduardo Zúñiga (1919), Vicente Soto (1919), Miguel Delibes (1920), Rosa María Cajal (1920), Carmen Nonell (1920), José Vicente Torrente (1920), Carmen Laforet (1921), Octavio Aparicio ("Tristán Yuste") (1921), Angeles Villarta (1921), Alvaro de Laiglesia (1922), Torcuato Luca de Tena (1923), Carlos Edmundo de Ory (1923), José Luis Varela (1924), Luis de Castresana (1925), Mariano Jesús Tudela (1925), Juan Carlos Villacorta (1926), Ana María Matute (1926), etc.

Ante esto podemos decir que el cuento literario de los años cuarenta, por lo que respecta a los autores, puede caracterizarse por la pervivencia de narradores que aseguran su presencia y la no ruptura con tradiciones literarias -concretamente, la realista-, aún después de los duros años de nuestra guerra civil, y por la constante llegada de jóvenes promesas, que intentarán amoldar el género a las nuevas formas, dentro de las tendencias narrativas del Medio Siglo; aunque bien es verdad que, por el predominio de los primeros, la narración breve -y tras ella sus autores-, poco, o casi nada, puede aportar además de su propia existencia, pues desde Pío Baroja hasta Ana María Matute -por citar principio y fin de nuestra lista- dan muestra, por lo general, de un realismo suave y costumbrista de profundo sabor tradicional, aunque en novela surja y triunfe el otro aspecto más duro de la realidad, el tremendismo.

No obstante, de la presencia de tantos autores observamos con curiosidad que un elevado porcentaje de "cuentistas" resultan ser mujeres. Hemos recopi-

lado unos doscientos veintitrés nombres de escritoras, número que sobrepasa con creces a las veintidós reunidas en Cuentistas españolas contemporáneas (1946) por Federico Sainz de Robles, y que en principio podría ser una nota discordante y chocante en unos años no especialmente significativos para las reivindicaciones sociales de la mujer. Pero este éxito, también, es aparente pues a la hora de la verdad son muy pocas las que consiguen un resultado aceptable en el terreno de la narrativa; de hecho son escasas la mujeres que publican libros de relatos, y junto a los ya citados de Concha Espina, añadimos el de Gisel Dara, ¡Misterio! Narraciones alucinantes (1949); de 'Florentina del Mar' (Carmen Conde), Soplo que va y no vuelve (1944); de Susana March Narraciones (1946); de Ma Luz Martínez Valderrama, Entre el vivir y el soñar (1947); de Julia Maura Herrera, Lola (1941), Eva y la vida (1943); de Dolores Medio Estrada, Nina (1945); de Elisabeth Mulder, Una china en la casa y otras y otras historias (1941); de Sofía Pérez Casanova, El pecado (1942), Como en la vida (1947); 'Concha de Salamanca' (Concha Zardoya González), Cuentos del Antiguo Nilo (1944); de María de Gracia Ifach, Locura la vida es... (1946); o el de María Settler de Mirade, Cuentos selectos (1945).

Sin embargo, en donde encuentran con relativa facilidad la oportunidad de ver sus trabajos publicados es en la Prensa. Primero, encuentran a su favor el concurso de cuentos -no olvidemos, por ejemplo, que además en Domingo aparece el Premio "Concha Espina", creado sólo para ellas-, que ofrecen las mismas oportunidades a todos los que quieran participar; y luego, además les facilita y anima a la publicación, la circunstancia de que en estos años varias de las revistas que acogen en sus páginas relatos estén fundamentalmente dirigidas a la mujer, como posibles lectoras. Estas revistas -Letras, Luna y Sol, Lecturas, Medina, Y...- animan, respaldadas muchas veces por la ideología de la Sección Femenina de Falange, a desarrollar ciertos aspectos del mun-

do de la mujer, y considera que el hecho de forjar, dirigir, la capacidad creadora aportaría cierto aire de "modernidad", a la vez que de ejemplaridad -por difundir, más o menos solapadamente, comportamientos acordes con la ideología predominante-. Por todo ello no nos extraña que, por ejemplo, en Medina, revista femenina de acusado matiz falangista, un 57% de los relatos localizados estén firmados por mujeres (con un total de 145 narraciones, 84 son de escritoras), que posiblemente no vuelvan a publicar en otras revistas -o por lo menos, en las consultadas por nosotros, al considerarlas las más representativas-, como es el caso de Balbina Amor, Angeles, Luisa María de Aramburu, María Amalia Bisbal, Isabel Braco, Isabel de Buendía, Dolores Carmen, M^a Paz Carraceja, María Costa, Josefa María Chaume Aguilar, María Luisa Durán, María Nieves G. Echevarría, Margarita González Figueroa, Lola Guadix, Elena Guzmán, Francisca Imbert, Aurora Lezcano, Encarna Marcos Bustamante, Amparo Martínez Ruíz, Sofía Morales, Sara Morales Gil, Luisa Muñoz Pedrera, María Olga, María Dolores Pérez Camarero, Teche Pérez Serrano, Piedad de Salas, Rosa Pilar Santos Molero, Micaela de Seco, Matilde Sero, María Luisa Ullán, Mercedes Werner, ... Frente a otras tantas que sí aparecen, además, en las páginas de otros rotativos, como Mercedes Ballesteros de la Torre, que publica no sólo en Medina, sino en Y, Fantasía y Haz; Rosa María Cajal, en Y, Destino y Lecturas; Isabel Cajide Moure, en Y; Leticia, en Fotos, e Y; Carmen Martel, en Letras; M^a Luz Martínez Valderrama, en Domingo e Y; Aurora Mateos, en Fotos; Josefina de la Maza, en Destino, Fantasía y Fotos; María Luisa Ortega, en Luna y Sol; Concepción Pérez Baturone, en Domingo; Josefina Rivas, en Domingo y Lecturas; María Antonia Sanz Cuadrado, en Fantasía; Eugenia Serrano, en Destino e Y; María Settler, en Domingo, Fantasía y Fotos; etc.

Por otro lado, en revistas no tan centradas en asuntos del hogar cambia por completo el panorama; así en Fotos, por ejemplo, que fue un semanario grá-

fico de información y reportajes, disminuye considerablemente el número de relatos firmados por autoras, al alcanzar sólo un 23'5% (de un total de 311 narraciones, 73 son de escritoras). Algunas de ellas son María Victoria Amor, Emilia Cotarelo, Concha Espina, Mercedes Formica-Corsi, 'Elena Fortún' (Encarnación Aragoneses Urquijo. Dedicada más a la narración infantil-juvenil), Paula José, Julia Maura, María Pilar Millán Astray, Marichu de la Mora, Carmen Ruíz Castillo, María Pilar Sainz Bravo, María Pilar de Sandoval, Dora Sedano de Bedriñana, María Isabel Suarez de Deza, Angeles Villarta, etc.

Ya en un plano más englobador, sin diferenciar entre hombres y mujeres, puesto que estamos hablando de la asiduidad y presencia de nuestros autores de cuentos en determinadas publicaciones, resaltamos como nota significativa que no es precisamente en un tipo de prensa más especializada, en unas revistas de interés literario o cultural superior al término medio, tales como Escorial, Arbor, Cuadernos de Literatura Contemporánea, Espadaña, Insula,... en las que la narración breve tiene mejor acogida -en cuanto a número, no en cuanto a entusiasmo-, pues prefieren la crítica de libros, el ensayo, las noticias literarias en general, a la prosa de creación, que sin ser descuidada no es abundante. Así, en Escorial, que "ya desde su mismo nombre -ha afirmado Juan Carlos Mainer (13)-, Escorial contribuía a la elaboración de la idea imperial de la cultura"(...) "El género narrativo mereció muy poca atención en Escorial. Son escasas las muestras de cuentos y novelas -de Sánchez Silva, Mercedes Formica, D. Fernández Flórez, P. Baroja- publicadas en las páginas de la revista; por el contrario, abundan los ensayos teóricos. Es tema común la novela inglesa, poco conocida antes de la guerra civil (...)". Frente a esto, Lomingo, como ya vimos, se convierte en el semanario nacional que más cuentos publica en esta década, pues en él se dan cita, además de los relatos publicados en secciones concretas, los galardonados y finalistas de los dos intere-

santes Premios convocados por él, el "Concha Espina" y el "Concha Montalvo", para ellas y para ellos respectivamente, con lo cual se produce una convivencia, que llegará a ser habitual, entre autores consumados y noveles, fiel reflejo de la situación general; de esta manera Domingo acogerá relatos de tan importantes firmas entonces como Pío Baroja -Elizabide el vagabundo (3-julio-1949), A la alta escuela (7-diciembre-1947), Los sacrificados (8-febrero-1948), La ruina de la casa de los Baena (2-mayo-1948), Los buscadores de tesoros (2-enero-1949), Historia de un ventorrillo (13-marzo-1949), La caja de música (5-junio-1949), Los espectros del castillo (21-agosto-1949), La muerte del general Cabañas (27-noviembre-1949), etc.; Tomás Barrás -El perro con ideas propias (22-julio-1945), Bajo la máscara (31-diciembre-1944), La muerte nos hizo hermanos (15-mayo-1949), Corazón de papel y corazoncito de plata (28-marzo-1948), Lo mismo y siete mujeres (9-noviembre-1947), La estrella cautiva (14-septiembre-1947), La escuela de los burgueses (13-julio-1947), Seguros contra el amor (22-agosto-1948), El poder del pensamiento (16-enero-1949), La mancha en la pintura (7-abril-1946), Si va usted a mi país (19-agosto-1945), El enamorado de los celos (3-junio-1945), Tiniebla (25-marzo-1945), No hace falta dinero (23-mayo-1948), El cuentista del zoco del pan (16-junio-1946), Tú y el destino (20-febrero-1944), No hay más que dos hombres en realidad (12-noviembre-1944), etc.; 'El Caballero Audaz' (José María Carretero Novillo), La casa de la puerta abierta (23-junio-1946), Celos de ultratumba (15-diciembre-1946), La mejor receta del maestro (11-enero-1948), El frío de la muerte (21-noviembre-1948), Cuando el corazón afirma (26-junio-1949), Un hombre con dinero (25-septiembre-1949), etc.; Francisco Camba -La novela del capitán Monroy (6-julio-1947), La miliciana Judith (4-enero-1948), etc.; Fernando Castán Palomar -La señorita que ha cumplido treinta años (3-septiembre-1944), Los saltimbanquis niegan el halago del aplauso y de la fama (13-agosto-1944), etc;

Cristobal de Castro -Los emboscados (8-septiembre-1946), El conspirador y la delatora (24-octubre-1948), Los devoradores (16-noviembre-1947), Todas se casan (25-mayo-1947), 'El brasileño' y la gitana (9-febrero-1947), etc.-; Emilio Carrère -El embrujamiento de Pablo Reinol (24-noviembre-1946), El sacrificio (29-septiembre-1946), Jerónimo Expósito (27-abril-1947), El valiente (5-mayo-1946), La bohemia del año 12 (21-abril-1946), etc.-; Alvaro Cunqueiro -En el país de Orel (5-julio-1942), Los verdes muros (14-junio-1942), Los últimos engaños (31-mayo-1942), La sirena de Galdán (17-mayo-1942), Puerto Balumba (1-marzo-1942), Margarita (29-marzo-1942), etc.-; Juan de Diego -El caso de la muchacha estrangulada (16-julio-1944), El hombre que compró un tranvía (18-junio-1944), Un asesino sensacional (23-abril-1944), La muerte de don Juan (5-noviembre-1944), Vida de Pérez (25-julio-1943), etc.-; Ana María de Foronda -El ladrón (14-diciembre-1941), Una mujer y dos hombres (1-febrero-1942), La ventana (26-abril-1942), El hermano Julio (7-junio-1942), Aburrirse es mala cosa (23-agosto-1942), Lo que tiene que pasar... (11-octubre-1942), Una tarde le espera (13-diciembre-1942), Durante todo el día, en cualquier calle (10-enero-1943), Fobia a la "bici" (21-febrero-1943), Espíritus malignos (24-oct-1943), El traje a cuadros (15-agosto-1943), Adelina quiso ser baía (5-diciembre-1943), Una noche en blanco (29-octubre-1944), etc.-; Agustín de Figueroa -Cartas de amor (1-junio-1947), El que volvió (14-junio-1942), La verdad increíble (19-julio-1942), Los emplazados (8-agosto-1943), El reloj parado (29-agosto-1943), Ortruda (13-octubre-1946), Desacuerdo (22-diciembre-1946), etc.-; José Francés -Entre dos noches (4-enero-1942), El demonio secreto (3-noviembre-1946), Evocación (14-julio-1946), El árbol del ahorcado (1-septiembre-1946), Una historia romántica (5-mayo-1946), La "Dánae" (17-febrero-1946), El alma si veía... (5-enero-1947), El pobre semidios (23-marzo-1947), Cabeza de mujer (29-junio-1947), La voluntad de los otros (24-agosto-1947), La sirvienta (12-octubre-

1947), La extraña pareja (21-diciembre-1947), La resaca (30-mayo-1948), A lo largo de los caminos (3-octubre-1948), Una partida de tresillo (18-abril-1948), Mató a la muerte (4-julio-1948), La besana y la estrella (19-diciembre-1948), Al margen del plató (30-enero-1949), La devoradora (27-marzo-1949), Otra vez el (1-mayo-1949), La pobre soberbia (18-septiembre-1949), Un desconocido (30-octubre-1949), A la sombra de Chopin (24-julio-1949), etc.-; Federico García Sanchiz -A la antigua española (14-marzo-1948), Al oído (25-abril-1948), Los marineros y sus amigas (19-septiembre-1948), Fémína (11-julio-1948), Ironía (5-diciembre-1948), Secretos de Venecia (6-febrero-1949), Barrio Latino (10-abril-1949), Escenas pintorescas (19-junio-1949), Prólogo y epílogo (10-julio-1949), Zona tórrida (14-agosto-1949), Al son de la guitarra (9-octubre-1949), etc.-; Ernesto de Guzmán -A cara o cruz (14-noviembre-1943), Nueva fábula de la lechera (6-agosto-1944), Dos trucos y un pseudónimo (17-septiembre-1944), De primera necesidad (27-enero-1946), Cuentos fantásticos (24-diciembre-1944), etc.-; Enrique Jardiel Poncela -Ventanilla de cuentos corrientes (7-octubre-1945); Dos cuentos de amor y uno no (30-septiembre-1945), La puerta franqueada (25-agosto-1946), El hombre a quien le quedaban pocas horas de vida (20-octubre-1946), El silencio (29-diciembre-1946), El matrimonio (23-marzo-1947), El secreto de Máximo Marville (6-abril-1947), La voz muerta (1-agosto-1948), El hombre de hielo (12-septiembre-1948), El aviso telefónico (10-octubre-1948), Dos manos blancas (7-noviembre-1948), Las huellas (12-diciembre-1948), Aquel perro era un emigrado ruso (21-agosto-1949), etc.-; Luis G. de Linares -Verídica y sorprendente historia de una cajetilla de tabaco rubio (14-junio-1942), Un verano feliz (9-agosto-1942), Ruptura (7-febrero-1943), Retrato de una soltera (25-abril-1943), Las dos hermanitas (17-octubre-1943), Sol de otoño (14-noviembre-1943), La actriz y el ministro (30-enero-1944), etc.-; Rafael López de Haro -La pequeña enemiga (10-marzo-1946), El andar de la madre (28-abril-

1946), El caso de Silvia (30-junio-1946), Accidente de automovil (18-agosto-1946), Fútbol... Jazz Band (1-diciembre-1946), Colás(5-enero-1947), El hombre del sombrero gris (23-febrero-1947), Corresponsal del guerra (18-mayo-1947), La monja de cera (15-febrero-1948), El secreto de Hortensia (4-abril-1948), El cuerpo de una mujer (27-junio-1948), Se ignora cuál de las dos(6-marzo-1949), Coincidencia extraña (17-abril-1949), Doble crimen (29-mayo-1949), etc.-; Alfredo Marquerie -Una vida de perro(19-septiembre-1943), Una broma en la pizzería (17-marzo-1946), Las mellizas (26-mayo-1946), El claustro del ascensor(4-agosto-1946), Las tres muchachas y el violinista (22-septiembre-1946), El marido de la locutora(26-enero-1947), El misterioso señor Alvarado (4-mayo-1947), Angela, Angelita y el violín(20-julio-1947), Amor y botánica(31-agosto-1947), Un portazo (25-enero-1948), Venganza, (6-junio-1948), El misterio del circo (23-enero-1949), etc.-; Dolores Medio Estrada -Marisol (18-junio-1944), Nina (16-septiembre-1945), Ella y... mis zapatillas orientales (16-diciembre-1945), Un hermoso sueño (27-enero-1946), etc.-; Ubaldo Pazos -El amor que no llegó a serlo (5-octubre-1941), ¿Impresiones de viaje? (8-febrero-1942), Semblanza de capitanes (28-junio-1942), Un amor sacrificado (20-septiembre-1942), etc.-; José María Pemán -Un milagro en Villachica (3-febrero-1946), Un intento revolucionario (7-julio-1946), Vieja historia de un buen caballo (22-diciembre-1946), El horror a lo cursi (19-enero-1947), Historia edificante del lego bordelano (11-mayo-1947), El caso de Currinchi (10-agosto-1947), El retrato del capitán don Lope (21-septiembre-1947), La pequeña tragedia (30-noviembre-1947) La tentación del hermano Plácido (16-mayo-1948); Historia romántica de un par de zapatos (28-noviembre-1948), La mala palabra (20-febrero-1949), etc.-; Pedro de Répide -El camino de los brazos (28-septiembre-1947), La pierna cortada (23-noviembre-1947), El puerto sereno (28-diciembre-1947), La esperanza (22-febrero-1948), etc.-; "Gracián Quijano" (Francisco Sáenz de Tejada) -Psicosis

de guerra (21-diciembre-1941), Un cuento de amor (22-noviembre-1942), Cuesta arriba (11-julio-1943), etc.-; Federico Romero -Espíritus en conserva (30-abril-1944), Memorias de un pedestal (21-mayo-1944), Mi pobre amigo Aaron Zuzuti (20-agosto-1944), Emulación (10-septiembre-1944), etc.-; José Sanz y Díaz -Los ojos de la estampa (18-enero-1942), Valor español (8-marzo-1942), El secreto del lago (17-mayo-1942), Triste retorno (1-noviembre-1942), El rapto de la molinera (17-enero-1943), El organillero de Lavapiés (4-abril-1948), etc.-; J. Sanz Rubio -Alta traición (30-agosto-1942), La traición del espejo (26-marzo-1944), La vuelta del hijo actor (22-octubre-1944), Rosalind, la Sefardía (14-octubre-1945), El muerto reclama su ropa (13-agosto-1944), etc.-; Mariano Tomás -Luz de tarde (19-mayo-1946), El pescador de estrellas (11-agosto-1946), El cortijo de las palomas (30-marzo-1947), El intruso (8-junio-1947), La casa encantada (27-julio-1947), Primavera (19-octubre-1947), El camino de los sauces (1-febrero-1948), La emboscada (11-abril-1948), La huella borrada (13-junio-1948), Cinco rosas (18-julio-1948), Petenera (8-agosto-1948), Cuatro hojas de un trébol (26-septiembre-1948), Verde (14-noviembre-1948), Violeta (9-enero-1949), Alondras en la ventana (27-febrero-1949), etc.-; Luis Antonio de Vega -Una boda en Tetuán (15-octubre-1944), Romance de Zuriche y Eneca (3-diciembre-1944), El baile de la linda Restona (17-diciembre-1944), La casa de las divorciadas (1-abril-1945), Cárcel de mujeres (22-julio-1945), Se venden mujeres (3-marzo-1946), Complicaciones sentimentales (4-agosto-1946), Cómo renuncié a ser santo (15-septiembre-1946), Un asunto sin interés (12-mayo-1946), Mademoiselle Caracas (2-febrero-1947), Tierra del diablo (22-junio-1947), El grito de la muerte (5-octubre-1947), Deje usted la puerta abierta (18-enero-1948), Boda en el Oasis (17-octubre-1948), etc.-; o Angeles Villarta -Sollozos de campanas (16-noviembre-1941), Debía cantar en abril (16-agosto-1942), La venta de Encarnación (21-noviembre-1943), El pañuelo en el balcón (27-agosto-1944), La

sortija de la muerte (29-abril-1945), Un hombre y una mujer (8-julio-1945), Caminito de Sierra Morena (7-agosto-1949), Es mejor no saber taquigrafía (11-septiembre-1949), En los lagos de luz de las plazas (2-octubre-1949), Tendrás siempre violetas frescas (23-octubre-1949), Por la sombra de cruces se arrastra "Camelo" (4-diciembre-1949), etcétera-.

No obstante, aún después del interés que mostró este semanario, Domingo, por el género, quedan ciertos autores de gran renombre sin aparecer en sus páginas, lo que nos demuestra, por un lado, que no todos publican en las revistas más de moda o de mayor tirada y acogida -que no siempre son las de más calidad-, y por otro lado, que existen autores que si bien publican libros de relatos, su presencia en periódicos y revistas es escasa; aunque cuantitativamente estos últimos son menos numerosos que los primeros, y entre ellos podemos citar a "Jorge Campos", Luis de Castresana, Gisel Dara, M. F. Delgado Marín-Baldo, Ramón Gómez de la Serna, Ramón Goy de Silva, Pablo Herrera, José María Malgor, Elisabeth Mulder, Jacinto Miquelarena, Sofía Pérez Casanova, "Concha de Salamanca", Vicente Soto, Mariano Jesús Tudela, Huberto Pérez de la Ossa, Rafael Dieste, Joaquín Buxó de Abaigar, ... todos con libros aparecidos a lo largo de la década, pero en los rotativos de esta época consultados por nosotros no aparece ningún cuento suyo, lo que no niega la posibilidad de hallarse en otras revistas o en las mismas, pero en otros años. Así, por ejemplo, nos consta que Jorge Campos colabora en Corcel (Valencia), Planas de Poesía (Canarias), Insula, etc.; que José María Malgor dio a conocer a los lectores asturianos sus Cuentos de la calle en Región; que el cuento de Ramón Goy de Silva, Viaje a Belén, que encabeza los siete recogidos en el volumen de igual título y publicado en 1949 por Afrodísio Aguado (Colección "Más allá", nº 72), obtuvo el Primer Premio en el concurso de cuentos de Navidad celebrado por el diario madrileño El Liberal, el día 24 de diciembre de 1917; o que Joaquín

Buxó de Abaigar, debido a sus actividades ajenas a la literatura, no publica nada hasta su primer libro, Cuentos de balneario (1946).

Pero si volvemos a los primeros, a los que suelen estar presentes con más asiduidad y a veces en varios medios, libros y Prensa, y dentro de ésta en varios ejemplares, de mayor o menor calidad, obtenemos la siguiente relación que nos da también muestra de aquellos autores -los más populares- que acuden a revistas reconocidas y, en cierto modo, acaban identificándose con esa sección ideológica determinada que alguna de ellas representa (en cuanto a la Prensa, sólo reflejamos los nombres de aquellas revistas consultadas que más relatos publican de cada autor, sin insistir en las escritoras ya aludidas):

-Martín Abizanda: Luna y Sol, Fotos, Medina,...

-Juan de Alcaraz: Medina, Letras, Fotos,...

-Julio Angulo: Medina, Lecturas, Luna y Sol, Juventud,...

-"Azorín": Libro= Blanco en azul (1944); Prensa= ABC, Destino, Fotos, Lecturas,...

-Pío Baroja: Domingo, Fotos, Lecturas,...

-Tomás Borrás: Libro= siete volúmenes de relatos ya mencionados antes. Prensa= Domingo, Fotos, ABC, Lecturas, Y, Juventud, Fantasía, Si, Arriba,...

-Daniel Carracedo Benito: Luna y Sol,...

-Francisco Casares: Libro= El caballero de las flores (s.a.), Vale por una vida (1943). Prensa= Fotos, ABC, Lecturas, Domingo,...

-Cristóbal de Castro: Libro= La troica (1943). Prensa= Domingo, Fotos, ABC, Lecturas,...

-Camilo José Cela: Libro= Lo que quedó cuando el amor ya muerto... (1943) Esas nubes que pacan (1945), El bonito crimen del carabinero y otras invenciones (1945). Prensa= Fotos, Medina, Finisterre, ABC, Fantasía, Haz, Juventud, Alegría y Descanso, Arriba, Primer Plano,...

- Victoriano Crémer Alonso: Espadaña, Fantasía,...
- Alvaro Cunqueiro: Domingo, Fantasía, Fotos,...
- Juan de Diego: Domingo, Luna y Sol, Y,...
- Concha Espina: Libro= varios volúmenes ya mencionados. Prensa= Fotos, Lecturas, Fantasía,...
- Wenceslao Fernández Flórez: Libro= Tragedias de la vida vulgar. Cuentos tristes (1942), La nube enaulada. Relatos de humor (1944). Prensa= ABC, Lecturas, Luna y Sol,...
- Agustín de Figueroa: Libro= El reloj parado y otras narraciones (1947). Prensa= Domingo,...
- Ana María de Foronda: Prensa= Domingo, Fantasía, Fotos,...
- José Francés: Libro= Cuentos de la vida, de la muerte y del ensueño,... (1944). Prensa= Domingo, Fotos, Letras,...
- Rafael García Serrano: Libro= Los toros de Iberia. 6 historias de toros 6 (1945). Prensa= Haz, Juventud, Fotos,...
- Gabriel Greiner: Prensa= Letras, Luna y Sol,...
- Enrique Jardiel Poncela: Libro= varios volúmenes ya mencionados. Prensa= Domingo, Haz, Lecturas,...
- Alfredo Marqueríe: Libro= Novelas para leer en un viaje (1942). Prensa= Domingo, Fotos,...
- Antonio Más Guindal: Medina, Y,...
- Roberto Molina: Letras, Medina, Luna y Sol, Lecturas, Fotos, Y,...
- José Antonio Muñoz Rojas: Libro= Historias de familia (1945). Prensa= Insula,...
- José Bernabé Oliva: Libro= Sarta de abalorios (cuentos y prosas menores) (1943). Prensa= Lecturas,...
- José María Pemán: Libro= Obras Completas. Tomo II: Novelas y cuentos

(1948). Prensa= Domingo, Lecturas,...

-Manuel Pombo Angulo: Fotos, Luna y Sol, Juventud, Letras, Y,...

-Gracián Quijano: Medina, Domingo,...

-Antonio Reyes Huertas: Lecturas, Letras,...

-Samuel Ros: Libro= varios volúmenes ya citados. Prensa= Y, Haz, Fotos, Arriba,...

-José María Sánchez Silva: Libro= varios volúmenes ya citados. Prensa=Y, Haz, Si, Arriba, Fotos, Luna y Sol,...

-José Sanz y Díaz: Libro= ~~El secreto del lago~~ (1943). Prensa= Domingo, Letras, Fotos, Lecturas, Luna y Sol, Fantasia,...

-Mariano Tomás: Domingo, Lecturas, Y,...

-Luis Antonio de Vega: Libro= ~~Espías sobre el mapa de Africa~~ (1943), ~~Mis amigos eran espías~~ (1943). Prensa= Domingo, Fotos, Lecturas,...

-Juan Carlos Villacorta: Luna y Sol, Fotos, Domingo,...

-"Tristán Yuste" (Octavio Aparicio): Libro= ~~La niña pindonga~~ (1942), ~~Quedado vivo~~ (1944). Prensa= Fotos, Medina, Domingo,...

-Juan Antonio de Zunzunegui: Libro= ~~El hombre que iba para estatua~~ (1942), ~~Los hombres y dos mujeres en medio~~ (1944), ~~El binomio de Newton y otros cuentos~~ (1945). Prensa= Fotos, Arriba, Finisterre, Destino,...

Para terminar este apartado mencionaremos la presencia, sobre todo en periódicos y revistas, de relatos firmados por autores extranjeros. No es el objetivo de nuestro estudio, sin embargo consideramos oportuno hacer alusión a estos escritores fundamentalmente por dos razones. Primera, por vivir España unos años que tras el dramatismo de la guerra presentan, entre otras circunstancias, un escaso contacto con la literatura extranjera; y segunda, porque nuestros cuentistas pueden ver mermadas sus posibilidades de publicación si

las páginas se ocupan con relatos de estos otros narradores, quizá, a veces los únicos de calidad y que pueden indirectamente elevar la categoría de la edición, y en consecuencia sirvan como punto de contraste-comparación en la mente del posible lector.

Ya sabemos que el aislamiento cultural de la inmediata posguerra mantiene a la prosa española al margen de una renovación llevada a cabo en Europa y América por grandes figuras de la narrativa mundial como M. Proust, A. Gide, F. Kafka, T. Mann, A. Huxley, W. Woolf, J. Joyce, etc. -al final de la década se van conociendo más-; y que tendrán que pasar los años -hasta los 50- para que, como señala Santos Sanz Villanueva (14), se descubra la novela extranjera, sobre todo la neorrealista italiana -C. Pavese, E. Vittorini, A. Moravia, V. Pratolini, C. Levi,...-, y la novela norteamericana de la "Generación Perdida" -J. Steinbeck, J. Dos Passos, W. Faulkner, E. Hemingway,...- No obstante, no todos los autores extranjeros quedan en el olvido, pues se aceptan aquellos, más o menos próximos, que consigan mantener una ideología similar a la permitida por la fuerte censura; la renovación formal, por el momento, interesa menos.

Ante esto, no es de extrañar que una serie de manifestaciones de aquellos años confluyan en este fenómeno, y demuestren con sus referencias la existencia de un amplio grupo de escritores que, aún fuera de nuestras fronteras y lejanos también, a veces, en el tiempo, estén en el punto de mira de nuestros prosistas:

"-¿Qué influencias autóctonas o extranjeras adviertes?

-Es muy digno de ser destacado el hecho de que ahora, como en los grandes períodos literarios de España, estamos en esto como en todo ante un movimiento de carácter puramente nacional. Por lo demás, creo que las últimas influencias francesas han desaparecido, particularmente en este terreno acotado, para dar paso a otras italianas -tradicionales- e inglesas, preferentemente."

(José María Sánchez Silva contesta en "Colorín, colorado, el cuento

no se ha acabado", La Estafeta Literaria, nº 2, 20-marzo-1944, p.9)

"-¿Qué influencia extranjera juzgas la más fuerte en el cuento español?

-La influencia de Pirandello fué antes viva y eficaz. Hoy es fácil registrar la de Huxley y Joice.

-¿El mejor cuentista, a tu juicio?

-Además de los anteriores merecen devota atención Poe y Mark Twain. Últimamente me ha impresionado un libro de Saroyan, por la potencia-
lidad creadora que se revela en sus páginas."

-¿Y de los españoles contemporáneos?

-Zunzunegui y Marquerie presentan facetas interesantes. Y entre los que se han consagrado al género después de nuestra guerra creo que Sánchez Silva es el que trae más volumen, aliento y preparación para el cuento."

(Samuel Ros contesta en "Colorín. colorado, el cuento no se ha acabado", La Estafeta Literaria, nº 2, 20-marzo-1944, p. 9)

"-¿Qué tendencias y características cree usted que imperarán en la literatura de la postguerra?

-Independientemente del espíritu -entre temeroso y pesimista- de todas las postguerras creo que la literatura del momento derivará hacia lo que ya viene derivando desde hace algún tiempo en el mundo: hacia las fuentes -nuevamente descubiertas- de los maestros rusos del XIX; la última gran Novela, la Novela de Lawrence, de Malraux, de Huxley -la Novela, con criterio contemporáneo, nacida de los Chejov, los Turguinev, los Dostoievski- se reafirmará con nuevas aportaciones y nuevas fuerzas."

(Camilo José Cela contesta en "Después de las armas, el discurso de las letras", La Estafeta Literaria, nº33, 10-septiembre-1945, p.16)

Afirmaciones que se refuerzan, en este aspecto, con otra serie de ensayos, que recuerdan en sus planteamientos la existencia de otras literaturas y sus figuras, y, a veces, su relación con la nuestra, lo que en cierto modo nos ayuda también a conocer mejor el estado de la cuestión. Así, por ejemplo, la revista Insula publica en sus números 7, 8 y 9, un "Panorama de la novela corta norteamericana", en el que Lesley Frost, tras recordar nombres tan importantes como el de Washington Irving, Nathaniel Hawthorne, Edgar Allen Poe, James Russell, Henry James, Bret Harte, Mark Twain, etc., al final hace un recuento de los recientes:

" Desde los comienzos de 1915, Edward J. O'Brin ha sacado un volumen anual de las que él considera las mejores 20 narraciones breves del año. En 1919 comenzó otra publicación similar anual, 'The O'Henri Memorial Price Short Stories'. Cada año estas recopilaciones o antologías anuales crecen en número. Y los escritores de esta última escuela que llenan los magazines y las antologías de los últimos veinte años, son en gran número y excelentes. No será fuera de propósito nombrar los quince o veinte más importantes: John Steinbeck, Dorothy Camfield, Ring Lardner, Edna Ferber, Thomas Wolfe, Joseph Hergesheimer, Ruth Suckow, John dos Passos, Mary Roberts Rinehart, Marjorie Kineman Rawlings, Sinclair Lewis, Sherwood Anderson, Ernest Hemingway, Willa Cather, Wilbur Daniel Steele, Dorothy Parker, Theodore Dreiser, Erskine Caldwell, William Saroyan. Y esto es sólo 'esumar', como suele decirse. Hace treinta años, Mary Colum nos decía: 'Aquellos de nosotros que se interesan en la historia literaria recordarán cómo las formas literarias en cada época dominan en un país; en la Inglaterra isabelina fué el drama en verso; en el siglo XVII, el ensayo... En la América de hoy está en boga la novela corta; está tan en boga, que además de los escritores de importancia, casi toda la población literaria las escribe o está a punto de escribirlas'. Si esto era verdad hace veinte años, todavía es más verdad hoy" (Lesley Frost, "Panorama de la novela corta norteamericana. III", Insula, nº 9, 15-septiembre-1946, página 4)

Y por otro lado Escorial vuelve su mirada hacia la narrativa inglesa, cargada de tradición, de sentimientos morales y portadora de un mensaje; entusiasmo que es detectado por José Carlos Mainer, cuando estudia el papel de esta revista en la vida literaria de los años cuarenta, y recuerda cómo -en el ámbito de Escorial- una serie de estudiosos -Ricardo Gullón, Antonio Marichalar, Joaquín González Muela,...- muestran su fervor por determinados narradores ingleses, que preferían una literatura más comunicativa, entrañable y objetiva, mientras que otros -Darío Fernández Flórez,...- no se muestran tan partidarios del elogio de los relatos británicos:

" De otra parte, si se recuerdan los nombres de Ricardo Baeza, Adolfo Salazar y Antonio Marichalar, se verá que, antes de la guerra civil, el interés por lo inglés no era nuevo en estos pagos. La renovada boga llegaría a una encuesta organizada por El Español (nº 188, 1945), a la que, si bien Zunzunegui y Baroja contestaron negativamente, Mourlane Michelena, Ricardo Majó 'Framis' y Antonio Marichalar coincidieron en la apreciación de la particular excelencia del relato británico. En el ámbito de Escorial, se deben a Ricardo

Gullón estudios sobre Maurice Baring (Cuad. 15), Charles Morgan (Cuad. 32) -uno de los predilectos y Virginia Wolf (Cuad. 40. 1944); Marichalar, que antes de la con tienda había dado a conocer a V. Wolf, James Joyce y W. Faulkner, publica un excelente estudio de conjunto (Cuad. 49); al joven Joaquín González Muela se debe un 'approach' a Joyce. La disidencia más llamativa es indudablemente la de Darío Fernández Flórez, que, bajo el título 'De eso, nada' (Cuad. 11. 1942), suscribe un destemplado ataque contra D. H. Lawrence y el 'romanticismo freudiano', mezcla disparatada de machismo carpetovetónico e improcedentes afirmaciones políticas, joya impagable de la literatura excombatiente. Que no todos pensaban así lo demuestra el elogio encendido tributado a Lawrence por José Luis Cano en un lugar tan inusitado como en el número 1 de El Español (1942)"

(Insula, número 274, 1969, página 3)

No obstante, el problema de enlazar con una literatura extranjera no queda totalmente resuelto. En Arbor, Gonzalo Torrente Ballester plantea "Los problemas de la novela española contemporánea", y al referirse "no sólo a los que comenzaron a escribir durante nuestra guerra o después de ella, sino a algunos que, como Zunzunegui, se habían ensayado en el arte narrativo antes de 1936", nos dice:

" La situación histórica de esta generación no es particularmente favorable. Llega a las letras en un momento de aislamiento nacional, contemporáneo de un recrudecimiento del 'casticismo'. En un principio, ignoramos lo que pasa en el mundo. Luego se abren las fronteras, pero el momento universal no es tampoco muy favorable. La ciencia, la técnica, la filosofía, buscan contacto con el extranjero (...)

Los jóvenes novelistas carecen de una tradición nacional ininterrumpida y viva en la que engancharse; una tradición que, 'siendo española', esté al día. Y como de lo extranjero no saben nada, tienen que buscar su estrella polar donde la encuentren.

La empresa tiene sus riesgos. El lector español selecto conoce, en su idioma, a los grandes maestros extranjeros contemporáneos; el lector corriente dispone, en traducciones mejores o peores, de Proust, de Joyce, de Lawrence. Ya se dijo cómo los novelistas populares que aquí se venden, 'suponen' a estos escritores: cualquiera que sea su valor, 'representan' un grado de modernidad formal que los españoles no podemos darles. (Estoy hablando de S. Maugham y de Bromfield, de Zweig y de Lajos Zilay, por no citar más que a los favorecidos del gran público.) El novelista español se refugia en su originalidad, si se quiere en su iberismo (...)"

(Arbor, Tomo IX, marzo-1948, nº 27, página 398)

Con estas premisas, veamos algunos nombres de los autores extranjeros que con más asiduidad son acogidos por la prensa de entonces, que, según nos acercamos al Medio Siglo, modifica favorablemente sus planteamientos respecto a estos escritores, tal como cambiar de las últimas páginas de las revistas a las primeras -el semanario Domingo desde 1949-, con el fin de proporcionarles un lugar preferente; dedicarles más atención en alguno de sus números de una forma monográfica -Sí, en el número 109, 6-febrero-1944, en "Seis cuentos extranjeros" publica los trabajos de un portugués (Raúl Germano Brandao), un esloveno (Josip Kozorac), un francés (Alberto Samain), un austrohúngaro (Brunovon Brehn), un inglés (W. Somerset Maughan) y un italiano (Máximo Bontempe-lli)-; olvidar momentáneamente a los autores españoles y publicar sólo sus relatos -Destino a lo largo de 1944 apenas acoge en sus páginas narraciones de nuestros escritores-; etc.

Así, en Domingo nos encontramos con relatos de Anne Severe, El marido de su mamá (26-julio-1942); J. Ray, El dios mono Hindú (2-agosto-1942); Weston Hill, Partida a medianoche (8-noviembre-1942); J. Barnett, Un caso de timidez (15-noviembre-1942); Hélène Lettry, No creo en el amor (20-diciembre-1942); M. L. Arsandaux, El pájaro herido (27-diciembre-1942); Achmend Abdullah, El elixir maravilloso (14-febrero-1943); Arkadi Averchenko, Edipo Rey (14-marzo-1943); J. W. Tompkins, Un encuentro delante de un escaparate (13-junio-1943); Eveline Le Maire, Las rosas sobre el muro (12-septiembre-1943); Elin-Pelin, La espiguita (31-octubre-1943); Rafael Gabrielli, La condenada (7-noviembre-1943); Margaret Herzog, La casa soñada (26-diciembre-1943);... Desde 1947 en las página 3-4 se publica regularmente un relato de autor español y en las últimas, 13-14, uno de autor extranjero -a partir del 22 de mayo de 1949 se invierten los lugares-, entre los que resaltamos a Aldous Huxley, J. Daritas, A. G. Green, A. G. Thomson, H. T. Grimm, Wodehouse, Charles De Gofic, Jorge

Garppi, Jack London,...

En Finisterre, Stefan Zemoroski con Los ecos del bosque (febrero-1948); Stephen Vincent Benet, El diablo y Daniel Webster (septiembre-1948);...

En Medina, Gabriela Preissova, Venid a nuestra casa en primavera (5-IV-1942); Washintong Irving, El legado del moro (14-junio-1942), Leyenda del astrólogo árabe (21-febrero-1943); Alejandro Odolesco, La princesa Kiaina (19-abril-1942); Annie Matheson, Historia de un manzano (23-agosto-1942); Eça de Queiroz, La nodriza (31-octubre-1943), El tesoro (30-julio-1944), El suave milagro (24-diciembre-1944); Sylvia Visconti, Me acuerdo de Arturo (3-IX-1944); Bárbara Rebentescku, Servicio secreto (7-enero-1945);...

En Letras, Horace Bennerton, La mestrita y el marino (1-enero-1939); Edmundo Jaloux, El David de bronce (marzo-1939); Arkadi Averchenko, Los ladrones (mayo-1939); J. S. Flechter, Una ladrona (1 de julio de 1939); L. Frapié, La elección (15-agosto-1939); Lode Baekelmans, El tiempo y la eternidad o una extraña aventura (15-septiembre-1939); S. A. Steeman, La udición reveladora (1-febrero-1940); Ramón Henryth, Cuento triste (15-abril-1940); Elin-Pelín (Dimitri Ivanov), La colina de la salvación (mayo-1944); A. Conan Doyle, El carabunclo azul (diciembre-1944); Alfonso Daudet, Las tres misas rezadas (diciembre 1944); Erckmann-Chatrian, El tesoro del antiguo caballero (febrero-1945);... también Saint-Gilles, Roland Dorgeles, Phyllis Denhan, etc.

En Destino, Sillanpää, La ternera y el corderito (16-diciembre-1939); Jens Peter Jacobsen, Dos mundos (10-agosto-1940); Rainer María Rilke, El mendigo y la dama orgullosa (3-mayo-1941); Channing Pollock, ¡No matarás! (17-mayo-1941); W. Somerset Maugham, El señor que lo sabía todo (29-noviembre-1941), El sueño (14-febrero-1942); Selma Lagerlöf, La marcha nupcial (31-enero-1942), El casamiento del viejo Mattsson (14-marzo-1942); J. G. Chesterton, El cinco de espadas (21-28 de marzo y 11-abril-1942); Margaret Kennedy,

¿Valía la pena? (10-octubre-1942); Máximo Bontempelli, Los buenos vientos (24-abril-1943); Rudyard Kipling, Los amigos de nuestros amigos (13-noviembre-1943); Lajos Zilahy, La gabardina (1-enero-1944), El amiguito (25-marzo-1944); Charles Dickens, La historia de nadie (8-enero-1944); L. Pirandello, El secuestro (15-enero-1944); T. F. Powys, Un frasco de perfume (29-enero-1944); Ferentz Herczeg, El valor es de Alá (5-febrero-1944), A las cinco de la tarde (6-mayo-1944); W. Soroyan, Los acróbatas (26-febrero-1944); A. Chejov, Uno de sus conocidos (4-marzo-1944), Un criminal muy peligroso (15-julio-1944); Robert de Traz, El descubrimiento (1-abril-1944); Keneth Allen, Dinero para quemar (13-mayo-1944); Eugenio Chirikoff, El gato negro (20-mayo-1944); André Maurois, Un marido simpático (27-mayo-1944); Lord Dunsany, Los fantasmas (3-junio-1944); Louis-Charles Royer, El justiciero (10-junio-1944); Lavarende, Una pierna de cordero (8-julio-1944); Juan Bokay, Publicidad eficaz (22-julio-1944); Paul Morand, Mr. U (29-julio-1944); R. V. Joyce, El guante (12-agosto-1944); Paul Strecker, El presidente, (30-octubre-1944);...

En Si (6-febrero-1944): El milagro del árbol de Raúl Germano Brandao, Tres días en casa del hijo de Josip Kozorac, La princesa gélida de Alberto Sain, Artistas de Brunovon Brehn, Mister Sabelotodo de W. Somerset Maugham, y La violeta de Máximo Bontempelli.

En Haz, Rainer María Rilke, Un cuento (30-septiembre-1941); Ion L. Caragiale, Un cirio de pascuas (febrero-1943); Aldo Palazzeschi, La sora parisina (junio-1943); Ivan Bunin, Un crimen (julio-agosto-1943); Federico Karinthy, Los cuentos (julio-agosto-1943); Jules Supervielle, La niña de la altamar (septiembre-1943); Eric de Haulleville, Un papel menos (diciembre-1943); Giovanni Papini, Leyenda del gran Rabino (marzo-1944); Fedor M. Dostolevski, El año junto al árbol de Navidad de Jesús (diciembre-1944);...

En Juventud, A. Rosso, Recuerdos de una clase (21-marzo-1944), La carta

de la vaca (16-mayo-1944);...

En Lecturas, Alberto Moravia, Un baile en el palacio (junio-1942); Selma Lagerlöf, La marcha nupcial (octubre-1947), Pelusilla (junio-1948), Sigrid, la soberbia (junio-1949), El nido de Aguzanieros (diciembre-1949); Federico Gana, La señora (octubre-1949);...

Etcétera, etcétera.

N O T A S

- (1) Santos Sanz Villanueva, Historia de la literatura española. Literatura actual, Barcelona, Ariel, 1984, páginas 144-145.
- (2) Páginas 7-8 del Prólogo que José Francés hace a Seis mentiras en novela (1940), de Manuel Heredia y Jorge Campos.
- (3) Pedro Bohigas, Los mejores cuentistas españoles, Madrid, Edit.Plus-Ultra, 1946.
- (4) Cuentistas españolas contemporáneas, Nota Preliminar de F. Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, Colecc. Crisol, nº 176.
- (5) Texto citado en "Clarín, creador del cuento español", de Mariano Baquero Goyanes, en Cuadernos de Literatura, tomo V, nº 13-14-15, enero-junio 1949, página 153.
- (6) Samuel Ros, Prólogo a La otra música de José María Sánchez Silva, 1941, página 14.
- (7) Francisco García Pavón, Antología de cuentistas españoles contemporáneos (1939-1966), Madrid, Gredos, 1959 (3ª ed. 1976) (46 autores)
Antología de cuentistas españoles contemporáneos. II (1966-1980), Madrid, Gredos, 1984. (47 autores).
- (8) Erna Brandenberger, Estudio sobre el cuento español contemporáneo, Madrid Editora Nacional, 1973.
- (9) Esquema recogido también de las páginas 24 y 25 del libro de Tomás Yerro Villanueva, Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual, Pamplona, Eunsa, 1977.
- (10) Angel Basanta, Literatura de la postguerra: la narrativa, Madrid, Cincel, 1986, páginas 7-10.
- (11) Santos Sanz Villanueva, Historia de la novela social española (1942-75), Tomo I, Madrid, Alhambra, 1980, páginas 69-70.
"...En el terreno de la narrativa Eugenio de Nora ha distinguido desde el comienzo de la centuria hasta tres generaciones:
 - 1) Nacidos entre 1890 y 1905 (paralela a la de la Antología, de Gerardo Diego).
 - 2) Nacidos entre 1905 y 1920.
 - 3) Nacidos desde, aproximadamente, 1922.
 Por su parte, y con un desmedido afán de cuadriculación, Antonio Iglesias Laguna establece (...)para los escritores que publican a partir de 1936...
 - 1) Nacidos entre 1877-1907.
 - 2) Nacidos entre 1910-1920.
 - 3) Nacidos entre 1923-1930.
 - 4) Nacidos entre 1931-1935.
 - 5) Nacidos después de 1935 y centrada en el trienio 1942-1945."
- (12) Enrique Anderson Imbert, El cuento español, Buenos Aires, Columba, 1959. En las páginas 24-25 habla de dos generaciones de cuentistas españoles: los nacidos de 1900 a 1915 y los de 1915 a 1930. Por lo tanto, olvida la presencia de todos los nacidos años antes de 1900.
- (13) José Carlos Mainer, "La revista Escorial en la vida literaria de su tiempo (1941-1950)", en Insula, 1969, nº 271 (páginas 3-4) y nº 274 (pág. 3).
- (14) Santos Sanz Villanueva, Tendencias de la novela española actual (1950 - 1970), Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972, páginas 43-44.

ASPECTOS Y RECURSOS NARRATIVOS

ASPECTOS Y RECURSOS NARRATIVOS

L O S T E M A S

No consideramos oportuno ni necesario, por ser evidente, comentar en profundidad lo que significa para un país sufrir en sus propias entrañas una guerra civil, y por muy poca imaginación que se tenga siempre se descubrirá la miseria y la indignación que todo acto bélico lleva consigo, junto a una profunda y lamentable ruptura de relaciones y acciones cotidianas, que convierten la existencia en una sucesión de lo extraordinario, aunque termine con el paso del tiempo transformado en resignado hábito, nunca admitido ni totalmente asumido. No obstante, es inevitable su alusión, cuando su trágica existencia es tan próxima a los años de nuestro estudio y sus huellas están recientes y frescas en el cuerpo y en el alma de los españoles del segundo tercio del casi recién estrenado siglo XX.

El 1 de abril de 1939 supuso el final de la guerra y el comienzo de la posguerra. "En la posguerra no había zonas -nos dirá Josefina Rodríguez-. Al menos no había zonas visibles. Estaba la única de los vencedores, que extendía su manto plomizo sobre España y una zona negra, subterránea, de calabozos y escondites, en la que habitaban los vencidos. Para nosotros, niños, la guerra había sido excitante, terrible, anárquica. La posguerra fue el comienzo de una sórdida y larga represión. Los reajustes familiares fueron duros. El reencuentro de las familias separadas, la reestructuración de la vida doméstica se iban asumiendo con lentitud. Muchos habían perdido sus trabajos, sus casas, sus enseres en una u otra zona. Había pueblos arrasados, poca comida, racionamientos, mercado negro, tristeza, preocupación por el futuro del mundo" (1). Y en este orden de cosas se intenta restablecer una literatu-

ra, que lucha, mermadas sus fuerzas a causa del exilio (2), contra una férrea censura y un aislamiento cultural, por lo que se vuelve la espalda a los más interesantes aspectos renovadores, que en otros países habían dado frutos satisfactorios; y mientras se marginan a los grandes maestros de la narrativa mundial, como A. Gide, M. Proust, F. Kafka, T. Mann, J. Joyce, A. Huxley, W. Woolf, W. Faulkner, Scott Fitzgerald, Sartre, Camus, Simone de Beauvoir, C. Pavese, V. Pratolini, A. Moravia y otros más, se recurre a la lectura de una literatura extranjera de evasión, que presenta en su prosa mundos exóticos y brillantes, inventados por Lajos Zilahy, Louis Bromfield, Daphne du Maurier, Van der Meersch, Somerset Maugham, Vicky Baum, Cecil Roberts, ... autores todos ellos -según cita Tomás Yerro Villanueva al recordar las palabras de José María Martínez Cachero y de Ignacio Soldevilla Durante (3)- "de no mucha calidad y poco reputados en su país de origen", "cuya problemática, sin ser tan dulce como se ha pretendido luego, conseguía difuminarse en el extrañamiento geográfico de sus escenarios, sus personajes y sus costumbres".

Mientras tanto nuestra literatura, nuestra narrativa, intenta recomponer sus señas de identidad dentro de un nuevo y estrecho estado sociocultural. Antes del 18 de julio de 1936 nos habíamos dejado una prosa que estaba dividida entre el sí y el no a la "deshumanización" de Ortega. La novela, género por excelencia que "predomina sobre los otros y les marca el tono" (4), intentaba acercarse a lo humano, al dejar a un lado el intelectualismo de las ideas de Ortega; y es a partir de 1930, después de la aparición del estudio de José Díaz Fernández, El nuevo romanticismo (Madrid, Zeus, 1930), cuando la narrativa de marcado tono social, influida indudablemente por los escritores rusos, comienza a recibir mucha más atención que el resto de la obra de los "deshumanizados".

Hay una clara inclinación hacia un nuevo realismo, que según José Domin-

go, se define perfectamente en dos grupos de escritores con unas características bien definidas. "Uno de ellos vuelve a los procedimientos realistas con un criterio simplemente estético; el otro ve en el realismo el único medio eficaz para infundir a su novela un marcado carácter social" (5). Distintos tonos que se iban a identificar con posturas conservadoras en el aspecto ideológico, por un lado, frente a actitudes más comprometidas y extremistas, por otro. Se estaba preludiando el estallido, casi inminente, de la guerra civil.

Una vez pasada la contienda, en la que no cesó la actividad literaria, aunque lógicamente bastante mermada (6), nos encontramos ante unos años cuarenta, en donde la abundantísima producción narrativa no consiguió resultados paralelos en calidad, al surgir grandes desajustes entre la cantidad y el valor literario. Sin embargo, no debemos marginar alegremente estos años de la trayectoria de nuestra narrativa, pues, como dice José María Martínez Cachero, respecto a la novela, "hubo en España, en la década de los difíciles y oscuros 40, un cultivo de la novela cuantitativamente no poco superior al de épocas anteriores, lo cual, si no constituye criterio de valoración estética, me parece un fenómeno digno de ser tenido en cuenta", a lo que añade:

" Pese a la guerra y al exilio, pese a la incomunicación y a la censura, pese a la escasez de papel y a la sobra de traducciones, pese a la falta de maestros-modelos y de críticos orientadores, pese al desprestigio de lo estético y a la confusionaria apología de valores y actitudes extraliterarias (cuando no anti-literarias), el género echó a andar y de su práctica salieron novelas y novelistas destinados a conocer varia fortuna, y se lograron lectores y editores y premios-estímulo, y se debatió larga y opuestamente sobre excelencias y defectos, con lo que al cabo de no muchos años -pongamos 1951 como jalón inicial de una segunda etapa- el estado de cosas era muy otro y los jóvenes que por entonces, o poco después, llegaban -la generación de los niños de la guerra o del medio siglo- no partían ya del cero absoluto, sino de algunas positivas realidades" (7).

No obstante, otros estudiosos de la prosa narrativa de posguerra no se

muestran tan positivos a la hora de enjuiciar estos años, como es el caso de Santos Sanz Villanueva que opina que "la mayor parte de las novelas que por entonces se escriben y publican no poseen hoy ningún interés, y han quedado reducidas a curiosidad de investigadores; la historia les ha hecho justicia". Palabras duras, que, sin embargo, se matizan a renglón seguido:

" El que se puedan extraer -con mucha dificultad- hasta media docena de libros de alguna significación (varios de los cuales se recuerdan, sobre todo, como testimonios históricos: La familia de Pascual Duarte, Nada), el que sea posible mencionar otra media docena de narradores valiosos (pero algunos de los cuales no lo son precisamente por lo que escriben en aquellas fechas: Delibes o Torrente Ballester, por ejemplo) no resultan elementos suficientes para expresarse en términos muy favorables" (8).

Y debemos admitir que ambas posturas son lógicas. Una, admira el hecho de que exista esta narrativa, a pesar de todos los obstáculos contra los que tiene que luchar, y en bastantes ocasiones no puede dominar. Otra, no cuestiona su existencia sino que valora los resultados obtenidos, que obviamente distan mucho de los frutos de los años venideros, aunque no podemos ignorar que gracias a ellos se ha ido trazando con la ayuda del desconcierto, de la insinuación, de la obsesión, de la falsa estima momentánea y del autodidactismo dirigido, un camino, en donde se afianza el realismo, ya tradicional en el mundo de nuestras letras, que avanzará bajo formas y matices diversos.

Pero si hasta ahora nos hemos referido, casi exclusivamente, a la novela, es porque se le ha considerado, a lo largo de todos estos años, género "guía" y espejo en donde se terminarán reflejando la mayor parte de las manifestaciones narrativas, y, de una forma especial, el relato corto. Así, puesto que la novela, según vemos, no atraviesa una de sus mejores etapas, en situaciones muy parecidas se encuentra el cuento literario; aunque, respecto a este último, podemos defender una situación no tan trágica como la que nos

muestra una visión superficial, pues no obstante contabilizamos también un copiosísimo número de ejemplares, ya que por su característica y singular brevedad no sólo lo encontramos recopilado en libros -medio no muy utilizado debido a que las preferencias de los editores del momento son otras-, sino que también se divulga a través de la Prensa -verdadera columna sustentadora del género-, que le permite en términos generales llegar de una forma más directa e inmediata al gran público lector, circunstancia que favorece su pronta popularidad (9).

Si para muchos la guerra supuso una trágica y lamentable ruptura de la vida cotidiana, no significa esto que, una vez terminada, todo sea un partir de cero, sino más bien un "reestructurar" de nuevo, un retomar los caminos andados, aunque bajo un enfoque unidimensional, que no permite a las aguas salir de un cauce marcado y controlado. Por ello pensamos que el relato corto de posguerra es más una continuación -lógica, si atendemos al momento histórico que se vive-, que no un volver a empezar de la nada, y, al igual que otras manifestaciones literarias, intentan mantenerse a flote, a la vez que buscan, al alejarse de los años de la contienda, su verdadera identidad, mas acorde con las grandes líneas culturales. Este reconducir direcciones y posturas ya marcadas -aunque no todas, ni con el mismo matiz- no sólo lo demostrará la presencia de autores ya conocidos antes de 1936, sino también la elección de una serie de procedimientos literarios, que aportarán poca materia novedosa a la narrativa española, como iremos descubriendo al analizarlos más tarde en los próximos apartados.

Estos procedimientos nos permitirán pasar paulatinamente de un extremo a otro de la unión fondo/forma, englobadora de toda obra literaria, aunque en el cuento de esta época, poco dada a la renovación técnica, se incline la balanza más hacia el fondo que hacia la forma.

Cuando antes comentábamos que la prosa de posguerra era una continuación y no un partir de cero, nos referíamos concretamente al hecho de que esa literatura se manifiesta, después de tres años, como resultado de una evolución selectiva por eliminación, que permite volver sólo a algunas de las posturas anteriores, ya que otras se consideran inviables en la nueva situación sociopolítica.

Si ya al filo de la guerra habíamos visto una marcada preferencia e inclinación hacia el realismo desde dos puntos de vista -uno tradicional y otro más comprometido, tal como lo plantea José Domingo-,

"La reacción contra el arte evasivo o deshumanizado se manifiesta con toda claridad en dos grupos de escritores que preludian el estallido de la guerra civil. En una decidida inclinación hacia un nuevo realismo, se delimitan ambos grupos con unas características bien definidas. Uno de ellos vuelve a los procedimientos realistas con un criterio simplemente estético; el otro ve en el realismo el único medio eficaz para infundir a su novela un marcado carácter social" (10)

pasada la contienda nos encontramos que una vez más se conecta de nuevo con la tradición realista de la literatura española -en esta ocasión, con claro matiz decimonónico-, puesto que la postura realista más comprometida -aquella de la novela social-, la que alcanza su culmen en los años de la República, desciende, según José Domingo, considerablemente en 1935, "como consecuencia de los movimientos revolucionarios de 1934 y la represión subsiguiente, transformándose en novela de la guerra civil a partir de 1936 y extinguiéndose en el exilio con la mayor parte de sus cultivadores" (11). Y si esta narrativa social no pudo circular por razones políticas, no es la única opción de la preguerra eliminada, pues -como nos dice Angel Basanta- "la narrativa del Novecentismo no podía satisfacer las condiciones exigidas por la realidad derivada de la guerra. Ni la novela intelectual de Pérez de Ayala, ni la

novela lírica e impresionista de Gabriel Miró, ni la novela experimental de Gómez de la Serna ofrecían el cauce del realismo adecuado a la posguerra. Sólo la novela humorística seguiría siendo cultivada, y ahora como medio de evasión" (12). Por lo tanto el realismo de larga permanencia en nuestras letras se convierte, por esta nueva circunstancia, en la postura aglutinadora de los relatos de posguerra, aunque, inspirada por el realismo más inmediato, el de los grandes del XIX, pues, como dice Camilo José Cela en 1945, "independientemente del espíritu -entre temeroso y pesimista- de todas las postguerras creo que la literatura del momento derivará hacia lo que ya viene derivando desde hace algún tiempo en el mundo: hacia las fuentes -nuevamente descubiertas- de los maestros rusos del XIX; la última gran Novela, la Novela de Lawrence, de Malraux, de Huxley -la Novela, con criterio contemporáneo, nacida de los Chejov, los Turguinev, los Dostoievski- se reafirmará con nuevas aportaciones y nuevas formas" (13). No obstante, como veremos, esa realidad llegará a manifestarse matizada de humor y poesía, notas caracterizadoras también del momento, pues no en vano procurarán levantar el ánimo "temeroso y pesimista". Así, no son pocos los escritores del momento que piensan como Tomás Borrás, cuando declara que "por la misma razón de vivir una posguerra, el público (sobre todo en el teatro) exigirá temas alegres, fáciles y optimistas, que le diviertan de las angustias sufridas", o como Alfredo Marqueríe, al decir que "en general, la reacción literaria subsiguiente a las guerras es la del renacer lírico y humorístico. La gente que ha visto de cerca la cara a la Muerte quiere amar y quiere reír. Risa y amor centrarán el gozo de la novela y de la poesía que va a nacer de un modo fácil y hedonístico" (14).

Por todo ello, al tener presente esta fuerza aglutinadora no debemos olvidar que, aún siendo constante, se puede perfilar algunas distinciones temáticas bastante marcadas, aunque somos conscientes de la no existencia de

compartim~~en~~tos estancos y por lo tanto es frecuente el préstamo de matices e incluso su presencia amalgamada, máxime cuando estamos en unos momentos de turbia decisión y la prosa narrativa "se mueve -en palabras de Santos Sanz- en un fuerte adanismo". Pero a pesar de ser conscientes de que no hay temas puros, acudimos a unos amplios -y poco excluyentes- grupos temáticos, que analizamos a continuación.

Desde el 18 de julio de 1936 al 1 de abril de 1939 España vive unos años de angustiosa experiencia, impuesta por el amargo y duro enfrentamiento que conlleva una guerra civil. Antes, unos preparativos para la contienda; después, una larga posguerra, que abre una etapa de silencio para la España liberal -no exiliada-, mientras que la conservadora pasa a ser "la verdadera", "la auténtica"; es más, "la única", puesto que muy en la línea de Menéndez Pelayo -al que por razones obvias se revaloriza, junto a Donoso Cortés y al segundo Maeztu- sólo existe una España, la ortodoxa; la otra, en caso de haberla, queda no sólo muy al margen, sino que es tachada de "antinacional". Es la anti-España enemiga "de los que nos sublevamos -dirá Rafael García Serrano- un 18 de julio contra la democracia, de los que un primero de abril creímos haber derribado a patadas un mundo soez, injusto, mentiroso y escasamente cristiano" (15). Palabras que connotan, a la vez, el sabor de la victoria, junto a la cruda idea de un enfrentamiento, que, desde el punto de vista de la inquietud literaria, es enfocado así por Fernández-Cañedo:

" Desde 1936 a 1939 los españoles sienten la guerra como primordial deber y concurren a ella con todas las energías. Ninguna actividad al margen de las encaminadas a la consecución de la victoria era moralmente lícita. Aquella guerra admite el calificativo de épica: heroísmo y esfuerzo colectivo; no se puede olvidar que fue popular para ambos bandos contendientes. "Del dolor de las trincheras, de los sacrificios de la retaguardia ha de surgir algo magnífico", era esperanza generalizada aquellos días y es clave para interpretar el afán de muchos combatientes en recoger literariamente -perpetuar- sus inquietudes" (16).

La guerra se convertirá en asiduo compañero, obsesión vivida y fuerte huella, que permite derramar mucha tinta, no sólo a los que formaron parte de

ella, sino a los que más tarde intentan reconstruir escenas imaginadas, ya que nunca participaron en las otras reales, aunque sí conocieron sus efectos, próximos o lejanos según el caso. Y decimos "asíduo compañero", porque en estos años cuarenta nuestro país, recién salido de su propia e íntima destrucción, vuelve a otra nueva angustiosa experiencia, a otro nuevo enfrentamiento con la incertidumbre, pues el 1 de septiembre de 1939 había comenzado otra nueva Guerra Mundial, que viene a refrescar el inmediato pasado y hace que nuestra guerra continúe gravitando aún sobre la inspiración literaria. Pero, además, se vuelve otra vez, y ahora más que nunca, al aislamiento, a un distanciamiento, que según M. Fernández Almagro, presenta una doble cara:

" Una de las consecuencias más graves de tipo espiritual que toda guerra ocasiona, por el mero hecho de producirse, no valiendo para quedar a salvo en ese sentido ninguna especie de neutralidad, es el aislamiento en que quedan las naciones y los hombres. No sólo pelean las tropas. Los pueblos todos, de añadidura, se incomunican y acaban por desconocerse. Es notoria la dificultad, por causas que no precisa puntualizar, con que llegan a España, no obstante su privilegiado equilibrio, libros y revistas de los países beligerantes. Los aficionados a las Letras no pueden conocer las del extranjero tan expeditivamente como en los días normales de pacífico intercambio. A ese mal, evidente y positivo, no le falta alguna compensación. A saber: tales circunstancias estimulan la producción literaria nacional, haciéndola, en la medida de lo posible, más original y hasta diríamos que autárquica. Las influencias pueden ser saludables o perniciosas. Cuando no es posible ejercerlas, o se ejercen débilmente, las Musas se nacionalizan y, entre riesgos que no cabe desconocer, obtienen esta ventaja: el escritor se busca a sí mismo y al corazón de su patria" (17)

Y es a causa de este encerrarse en sí mismo -para muchos, no por un conforme consentimiento-, cuando el autor intenta justificar un nuevo estado de cosas que tienen su punto de arranque en precisos momentos históricos. Por ello, "al escritor de la postguerra se le plantea un grave problema crítico -comenta en 1945 Vicente Escrivá- que ha de encontrar cauce, necesariamente,

en la literatura. Después de la paz los hombres volverán su cabeza al pasado, revisando los sistemas e ideologías que provocaron el conflicto. Dificilmente la literatura podrá substraerse a esa impregnación inevitable" (18). Da igual que se centren en la gran contienda a nivel mundial, que en la gran contienda a nivel íntimo, familiar, civil, pues tanto una como otra buscará y plasmará la relación y el protagonismo del pueblo español, ya que "es inevitable -augura Tomás Borrás- un momento literario cuajado de relatos y novelas con el tema de la contienda que desarrollen la parte humana, minuciosa y personal de la lucha. Lo grandioso y extenso de los escenarios, lo decisivo de la pugna y su colosal proporción, hacen que la materia para escribir sea, como jamás lo fue, abundante y diversa" (19).

Efectivamente, son bastantes mas los implicados de alguna forma en la literatura del momento, los que coinciden en que unos acontecimientos bélicos de esta índole ofrecen materia temática suficiente para inspirar un abundante número de relatos, aunque bien es verdad que en la esencia literaria influyen sólo parcialmente, ya que la guerra no fue capaz de cambiar hábitos técnicos, a pesar de lo extraordinario de los hechos. Por ello, consideramos interesante la postura de Andrés Revesz, cuando afirma: "No creo en la influencia de las guerras sobre la literatura. No veo, por ejemplo, hasta que punto ha cambiado la orientación literaria de Francia con las novelas de Barbusse o Dorgelés. No hay que confundir el tema con el arte. Es natural que un acontecimiento como una guerra o una revolución, suministren asuntos, pero si el modo de escribir y concebir no varía estamos donde estábamos. El populismo francés no radica en la primera guerra mundial, sino en Charles-Louis Philippe. Y Proust, anterior al 14 es el padre de todos los escritores modernos" (20)

No obstante -y sin olvidar la gran fuerza de atracción del tema bélico-, la realidad nos demuestra que no fue tan abundante e insistente como muchos

esperaban, confiados en una producción más intensa, aunque, por otro lado, debemos resaltar la persistencia de esta temática, palpable a través de una prolongada vida literaria, que llega, incluso, hasta nuestros días. En los años más próximos a los sucesos reales es casi inevitable su presencia, aunque muchas veces se pretenda difuminar este cercano pasado por medio de otros temas y matices, que de alguna forma ayuden a cicatrizar tan recientes heridas, consideradas, sin embargo, resultado de una actuación necesaria, digna de ser recordada con bastante aire de triunfalismo, en donde los vencedores representan la fuerza positiva y buena de la contienda. De esta manera, no son pocos los que, orgullosos del resultado, lamentan que este tema no haya sido más aprovechado por los escritores del momento y se alegran, por tanto, al ver que con el paso del tiempo, ya lejos de la pasión de los años inmediatos, sobreviene su resurgimiento. Así, Rafael García Serrano comentará en 1955, con cierto matiz de resentimiento burlesco y crítica, que se ha desdeñado el gran tema de la experiencia española "por pura y simple cursilería. Tuve ocasión de decirlo en un libro y no me importa repetirlo ahora: El gran tema de nuestro tiempo ha sido desdeñosamente calificado de "provinciano" por la lista oficial de nuestra literatura. Entretanto, claro, la plantilla de vanguardia de la literatura universal daba una pequeña lección a nuestros maestros para el consumo interior. Quizá a ellos se deba, y no a la voluntad pionera de los que tratamos de avisar sobre la existencia de un inagotable manantial, ese renacimiento del tema de nuestra revolución y nuestra guerra" (21).

"Inagotable manantial" que aún sigue inspirando, pero que el autor de los años cuarenta, quizá por tener demasiado presente el cercano pasado, no quiere profundizar ni insistir en él, aunque, por otro lado, tampoco quiere desperdiciar la ocasión de propagar la victoria, máxime cuando se vive una

en la literatura. Después de la paz los hombres volverán su cabeza al pasado, revisando los sistemas e ideologías que provocaron el conflicto. Dificilmente la literatura podrá substraerse a esa impregnación inevitable" (18). Da igual que se centren en la gran contienda a nivel mundial, que en la gran contienda a nivel íntimo, familiar, civil, pues tanto una como otra buscará y plasmará la relación y el protagonismo del pueblo español, ya que "es inevitable -augura Tomás Borrás- un momento literario cuajado de relatos y novelas con el tema de la contienda que desarrollen la parte humana, minuciosa y personal de la lucha. Lo grandioso y extenso de los escenarios, lo decisivo de la pugna y su colosal proporción, hacen que la materia para escribir sea, como jamás lo fue, abundante y diversa" (19).

Efectivamente, son bastantes mas los implicados de alguna forma en la literatura del momento, los que coinciden en que unos acontecimientos bélicos de esta índole ofrecen materia temática suficiente para inspirar un abundante número de relatos, aunque bien es verdad que en la esencia literaria influyen sólo parcialmente, ya que la guerra no fue capaz de cambiar hábitos técnicos, a pesar de lo extraordinario de los hechos. Por ello, consideramos interesante la postura de Andrés Revesz, cuando afirma: "No creo en la influencia de las guerras sobre la literatura. No veo, por ejemplo, hasta que punto ha cambiado la orientación literaria de Francia con las novelas de Barbusse o Dorgelés. No hay que confundir el tema con el arte. Es natural que un acontecimiento como la guerra o una revolución, suministren asuntos, pero si el modo de escribir concebir no varía estamos donde estábamos. El populismo francés no radica en la primera guerra mundial, sino en Charles-Louis Philippe. Y Proust, anterior a la guerra, es el padre de todos los escritores modernos" (20).

No obstante -y sin olvidar la gran fuerza de atracción del tema bélico-, la realidad nos demuestra que no fue tan abundante e insistente como muchos

tados.

En primer lugar, debemos resaltar que todos los relatos publicados en estos años cuarenta, que incluyen el tema bélico en sus páginas, lo enfocan siempre desde el punto de vista del vencedor, y así transcurrirá bastante tiempo hasta que la figura del vencido no se arrope de cierta dignidad y, de alguna forma, terminen por cumplirse aquellas palabras, que Federico Muelas emite en la mitad de esa década: "cuando se hayan agotado los temas de varia índole fecundados por la lucha, sobrevendrá -ya lejos de la pasión de los años inmediatos- una época interesantísima de revalorización de las grandes figuras vencidas" (23); época que aún no ha cerrado sus puertas, como lo demuestra los quince títulos recopilados recientemente en Cuentos sobre Alicante y Albatera, en donde Jorge Campos transforma sus vivencias en materia literaria por medio de estos relatos, que adquieren forma definitiva a una distancia considerable de los hechos reales, pues "un embrión de ellos -dirá Ricardo Blasco en el Prólogo (24)- se encuentra en las dispersas notas que el escritor fue tomando, acaso por temor a que los recuerdos se le desdibujasen con el correr del tiempo, desde los días inmediatos a su salida del campo de concentración de Albatera, acaecida el 30 de abril de 1939. Esas notas contienen los principales detalles, los nombres de algunos protagonistas, algún apunte caracterológico, rasgos ambientales, tanteos de la estructura del libro, etc. Sirviéndose de ellas, Jorge Campos comenzó -allá por enero de 1978- la elaboración de los relatos y aquel mismo verano corregía la mayor parte del original en El Espinar".

Este enfoque del vencedor le confiere al relato una intencionalidad especial que llega, a veces, a una gran exaltación, ciega por todos sus ideales políticos ante los horrores propios que se desprenden de cualquier enfrentamiento bélico. Ya no será solamente la visión más o menos lírica de la

realidad la que impida que el relato se convierta en fiel reflejo de lo sucedido, sino que la propia conciencia política permite justificar todo acto y consecuencia que se desprenda de la contienda, que, por otro lado, siempre se entenderá como una acción necesaria, por muy desolador que sea el panorama que presente.

Pero esta especial intención se manifiesta de muy diversas formas, que van desde la más abierta de las proclamaciones de victoria gracias a nombres concretos, a una postura más generalizada, difuminada, menos directa, englobadora del relato, en donde este punto de vista de propaganda del ideario de los vencedores estaría en un segundo plano, o por lo menos encubierto por otros matices. Así, esa primera postura de concretizar en personajes determinados la encontramos en algunos ejemplos, en los que a la vez se propagan postulados falangistas, como leemos en estos casos:

" Un gran desfile ...

Soldaditos españoles, héroes de la Cruzada, desfilaban ante Ricardito y abuelita Rosario, confundidos entre la muchedumbre delirante, ebria de orgullo, ronca de tanto gritar.

El huérfanito viste con orgullo el uniforme: luce la camisa azul y toca su cabeza la pincelada roja de la boina de la tradición.

El júbilo que le rodea no basta para ahuyentar de sus ojos el velo triste que siempre los empaña.

Cierto que le place lucir el uniforme por el que se padre luchara y fuera sacrificada su madre. Pero sus compañeros, que también son como él de la Falange Infantil, tienen además la gloria de poseer padres. En cambio él ...

La anciana siente que corroee su alma aquel dolor constante del niño adorado.

De pronto el ronco griterío de las miles de gargantas se torna agudo, cual clarín gigantesco, formando voces incontables. Es algo inenarrable, que electriza; es el frenesí de un pueblo resurgido.

Es el homenaje al Caudillo que pasa con la escolta de su guardia mora.

Y la abuela, que se siente jubilosa y ansía que también lo esté el hijo de su hijo, al ver a Ricardito extático, anhelante ante el hombre que tanto hizo por la Patria, exclama, ronca, entusiasta:

-¡Ya tienes padre, hijo mío! ¡Mírale! ¡Es Franco! ¡Franco! ¡Franco! ¿Le quieres?

El niño la mira. En sus ojos hay asombro. ¿Su padre aquel? Vuelve luego los ojos al héroe de cien batallas. Y justamente entonces el

Caudillo sonríe, mirando hacia donde el chiquillo se encuentra. Es aquella sonrisa de hombre bueno, confiado, grande ...

Ricardito asiente, feliz:

-Sí, abuelita... ¡Le quiero! Pero enseguida pregunta:

-¿Y madre? ¿No tengo otra madre?

(...)

Y ve a la madre que le da su abuela.

Es la Bandera. Una enseña vieja, llena de agujeros, emblema glorioso y triunfante de todas las campañas. ¡Qué hermosa!

Y con los otros, alza su brazo con reverencia hacia la enseña de la Patria.

Gritan las gargantas enronquecidas; siguen desfilando soldados y máquinas guerreras; vuelan docenas de aviones... El cielo es azul; el sol de oro: cielo y sol de la España Imperial."

(Un niño que volvió, de José María Huertas Ventosa, en Y, número 18, julio de 1939, pp. 28-29)

" Tan sólo algunos lo saben. Los demás oyen el chasquir de las descargas como otras tantas veces. Como resuenan en todo el ámbito de la España roja. Más adelante apuntarán las crónicas que fue José Antonio el inmolido. Como todos, no tuvo ni una mano amiga para cerrarle los ojos, ni un corazón piadoso para levantar hacia el cielo una oración, ni un alma sensible para verter una lágrima. La triste soledad de esos héroes maravillosos que murieron, los ojos conscientes a su sacrificio."

(Sollozos de campanas, de Angeles Villarta, en Domingo, nº 248, 16 de noviembre de 1941, p. 4)

" Surgió entonces de todas partes el grito afilado de un clarín en toque de atención. Una voz tremenda, nacida de toda la ciudad, hecha amplificador radiofónico, clamó:

-¡Españoles, atención! ¡El minuto de la Patria Imperial!

Batió el aire, con poderosas alas de acordes y estruendo de trompetería, el Himno Nacional. Se aclaró instantáneamente en el cielo la cabeza plateada del Caudillo. Quedó todo en quietud absoluta. Se alzaron miles de manos abiertas. La música, como la luz, como todo lo que llenaba el espacio de aquel Madrid inaudito, no parecía nacer de mecanismo alguno localizado, sino amasada en la misma esencia del espacio hecho luz y sonido. Se abrían palmas de fuego tejiendo laureles en torno a la enorme cabeza luminosa. Giraban los haces de flechas rojas y verdes. El águila heráldica del Evangelista resplandecía más alta, toda azul. La ciudad entera parecía reventar hacia los más altos rincones del cielo toda la gloria del Imperio.

Pericás sintió adelgazadas de congoja sus rodillas. Se postró, sin saberlo, con el brazo en alto. Estaba llorando."

(Pericás vuelve al colegio, de José Antonio Pérez Torreblanca, en Domingo, número 396, 17 de septiembre de 1944, página 7)

o en donde, simplemente, se presenta a este personaje determinado como el causante de un nuevo y esperado cambio que les permite salir de un estado de cosas, desagradable para ellos, y dar un giro esperanzador para sus vidas, como vemos en los siguientes ejemplos:

" Entonces empezó a morderle, al fin, la nostalgia de su España; la nostalgia del café de su Madrid, donde peroraba entre los literatos sin discutir con nadie, sin escuchar a nadie, atento a escucharse a sí mismo, que eso era "vivir su vida"; nostalgia también del colmado andaluz (...) Entonces se le llenaban de agua los ojos, y decía, para justificarse, que le lloraban por dentro sus raíces. En cuanto Franco ganó la guerra volvió Diógenes a su país."
(Se llamaba Diógenes, de Felipe Sassone, en Fotos, número 284, 8 de agosto de 1942)

" En cambio, la del novio cada día lucía más clara, avivada con la fe en nuestros valerosos soldados y la esperanza de estrechar pronto entre sus brazos a su Esmeralda querida.

Sonaron, al fin, los clarines de la victoria; nuestra adorada bandera ondeaba gallarda en el campanario del convento franciscano, llenando el corazón de las cautivas de inmensa alegría y gratitud hacia Dios misericordioso y hacia el gran Caudillo, salvador de la Patria.

Las prisioneras de guerra, convertidas en espectros, levantan sus descarnados brazos al cielo, cantando el hermoso himno a Cristo Rey y el glorioso Nacional de España.

Más tarde, después de apretados abrazos y juramentos de hermandad se esparcieron por pueblos y ciudades para reunirse... ;con los seres amados que quedaban!, porque muchos de ellos ya tenían su puesto a la derecha del trono de Dios con la palma del martirio o la corona del heroísmo."

(La Madrecita, de Pilar Millán Astray, en Fotos, número 341, 11 de septiembre de 1943)

" Estaban cerca las tropas de Franco, esas maravillosas tropas con las que se soñaba hacía dos años y cuya vistoriosa marcha se había seguido anhelantemente desde este rincón de la Patria, merced al prodigio de las ondas que llevaban por un mundo sin fronteras ni obstáculos, las nuevas del triunfo.

Todavía un poco de paciencia, un poco más de sufrimiento, un nuevo esfuerzo de voluntad para sostenerse, la oración muda en palabras, pero intensa en efecto, elevándose a Dios desde el fondo de las almas purificadas, desprendidas de la materia tras el lento martirio de estos años de agonía.

-¡Señor!... que lleguen... hágase tu voluntad.

(...)

-Por fin... por fin... Ya dicen que han entrado.

-Hay que esperar aún... Es prudente.

Les llegaban de la calle ruidos nuevos. Después de estos años de lúgubre silencio, interrumpido por siniestras detonaciones en la noche, o por ayes lejanos en los que se iban vidas humanas, ahora rumor de voces claras y alegres que gritaban entusiasmadas; vivas, aplausos, cantos de victoria.

(...)

Volvieron a casa cuando ya oscurecía. Habían reído, llorado, aclamado a los soldados, bendecido a Franco..."

(Liberación, de María Sepúlveda, Letras, número 18, enero de 1939, pp. 71-77)

"Carmiña leyó mientras su corazón iba gradualmente oprimiéndose, hasta parecer ahogarla:

"Niña de mis ojos: La guerra ha terminado, como no podía menos de terminar; España entera aclama a su glorioso Caudillo, y yo, después de gritar con toda mi alma: ¡Franco! ¡Franco! ¡Franco! ¡Arriba España! vuelvo a gritar: ¡Marisol! ¡Marisol! ¡Marisol! ¿Quieres ser mi mujer?"

(La Madrina de Guerra, de J. García Herreros, en Letras, número 28, 15 de septiembre de 1939, pp. 82-87)

No obstante, son muchos más los ejemplos en donde esta intencionalidad propagandística, esta gratitud y conformidad con el nuevo panorama surge de una forma no tan patente, sino que permanece en el relato camuflada entre otros aspectos y matices. No será entonces la guerra el tema central, pero sí ese trasfondo, esa referencia, ese pequeño comentario que coloca al período bélico en la alusión inevitable, muchas veces, para comprender la situación real de la que parte la acción concreta en cada cuento. Así, no serán pocas las narraciones que ambientadas en los años de contienda desarrollan historias de amor, como Las dos adelfas, de Aurora de Lafont (Y 1940); Nota de sociedad, de Francisco Bravo (Fotos, 1941); La sangre enamorada, de Josefina de la Maza (Fotos, 1941); Minaya, de José Fernando Aguirre (Juventud, 1942); Una lágrima tan sólo, de María Pilar Grajales (Letras, 1944); Pilar, de Martín de Abizanda (Medina, 1944); etc...

O todos aquellos relatos que, a la hora de dar una mayor coherencia a su argumento, remiten casi de pasada a la guerra con una alusión más o menos escueta, pero necesaria para una mayor comprensión y justificación de los hechos, como ocurre en La voz misteriosa, de M^a Pilar Vellutí (Fantasia, 1945), en donde uno de sus personajes femeninos se perfila con detalles como "es una hermana encantadora. Es viuda de guerra, la pobre. Estuvo casada sólo dos meses"; o en La vida olvidada, de Mercedes Ballesteros de la Torre (X, 1944), en donde Elisa sufre un fuerte choque cuando "un día le dijeron que (Luis) marchaba a la guerra. En ese momento la vida de Elisa cambió por completo. Todo en ella protestaba de la injusticia, del horror de que algo que era de ella, que era en cierto modo ella misma, tuviese que combatir en un campo de batalla. ¿Qué haría si moría Luis?"; su vida recobró el sosiego cuando él volvió sin una herida. Pero si Luis regresó triunfante, no ocurrió lo mismo con Agustín, personaje creado por Darío Valcárcel en Por un café con leche (Medina, 1943), pues "la guerra civil no fue buena para él: por odios injustos o ruines venganzas, fué perseguido y preso; una vez un miliciano brutal le hundió la espalda a culatazos y la primera hemoptisis se presentó. Cuando, llevando yo el uniforme de los vencedores, me encontré en Madrid, en los días inolvidables de la liberación, era un ex-hombre, casi ciego, apoyado en un bastón, devorado por la avitaminosis". Fuerte cambio que también sufrió la leprosería levantina, que Adolfo Lizón escoge como escenario de Una sombra entre dos almas (Fantasia, 1945), cuando "vino la guerra en un estío sangriento. La leprosería se convirtió en un cuadro demoníaco, espantoso. Las enfermeras fueron expulsadas, los médicos desaparecieron. Los leprosos consumían los licores por toneladas, rezumaban sed de venganza, de invadir el otro mundo, el de los sanos"...

Pero si estas referencias y alusiones -más o menos directas o solapadas

y más o menos extensas o fugaces- son necesarias para definir a los personajes resultantes de la mezcla de ficción y realidad documental -que, por otro lado, no terminan nunca de estar debidamente delimitados-, a los ambientes en los que se desenvuelven, y a las acciones que se puedan desencadenar, mucho más llamativas son todas aquellas menciones que se efectúan en cuanto aparece en el relato la figura del enemigo, del derrotado en esta ocasión, en las que el aire de triunfalismo -otra vez, con fuertes tintes de propaganda- les permite cargar bien las tintas, para que tales personajes desempeñen bien el papel de "contrario", de "no compatible", y, por lo tanto, se manifiesten siempre en la línea del indeseable, capaz de cualquier hazaña cobarde y "brutal", como hemos visto antes calificada por Darío Valcárcel la acción del miliciano de su relato.

Ya dijo Santos Sanz Villanueva, respecto a la novela de la guerra, que en todas ellas "predomina un gran apasionamiento político. Aparte detalles truculentos y situaciones folletinescas, carecen de la menor veracidad literaria por el extremado maniqueísmo de las anécdotas y de los personajes. éstos encarnan de modo absoluto la bondad o la maldad, sin ninguna clase de perfiles ni matices. El enemigo siempre es un ser sanguinario, cerril, que venga ancestrales odios de clase. Además, la descalificación no procede sólo de los personajes sino que el mismo autor interviene para vejar al contrario, para adoctrinar con desenvoltura, para poner en boca del narrador toda clase de injurias" (25). Observaciones fácilmente reconocibles también en el resto de la narrativa, en los cuentos del momento, aunque leamos manifestaciones de entonces, tan sorprendentes como engañosas, del tipo de la que J. A. Fernández-Cafiedo proclama en Arbor: "A cualquier profano sorprendería comprobar que en la novela de guerra no se encuentra ninguna alusión despectiva, ninguna minusvaloración del enemigo, ninguna calificación peyorativa. Los autores de estas

novelas emplean un léxico castrense elogioso para el valor y la combatividad de 'los otros españoles'" (26).

En el relato breve, por sus propias características, no se profundiza extensamente en ambientes y personajes, pero siempre está la nota ágil, suficiente para que se de a entender mucho con pocas palabras; de esta forma no sólo conocemos al enemigo por simples referencias, expuestas en ocasiones por el narrador, sino por sus particulares actuaciones. El narrador, entonces, buscará con asiduidad el contraste que potencie aún más la figura del vencedor, como sucede en el relato de José Sanz y Díaz, El avión "X-4", cuando "iban a bombardear el Cuartel de la canalla roja, instalado en el antiguo convento de las Ursulinas, y seguramente tendrían que medir sus alas con los "ratas" enemigos":

" Estaban ya encima de los tejados seguntinos, chillaban amedrentadas las sirenas rojas y escupían metralla sin cesar los cañones antiaéreos y las ametralladoras.

La escuadrilla nacional, grave, pausada, serena, sin alterar un solo instante su posición correcta de vuelo, avanzaba heroica, entre una lluvia invertida de proyectiles, en busca de los objetivos" (27)

Contraste que también es intenso en Como cayó de bruces el señor García, por José María Sánchez Silva (Fotos, 1941), cuando al principio sitúa la acción en un hospital cerca de la costa levantina que "no tiene ventanas. Ni agua. En él se carece de alimentos, de medicinas, de aparatos, de ropas... Sin embargo, ¿es inaudito que exista un médico-director, un administrador, dos chóferes, un cocinero, un contable, varias enfermeras? No: es la administración marxista".

Ineficacia propia de personajes adustos e incultos, que incluso son así caracterizados por la utilización de un determinado registro idiomático, como vemos en La campana maravillosa, de Cristóbal de Castro:

" Este santo varón de Dios, que dormía el sueño del Justo, sintió de pronto que le sacudían con violencia. Y cuando abrió los ojos, por entre una bóveda de pistolas amartilladas, vió unos rostros tiznados, contraídos en horribles grimas y oyó voces aguardentosas escarneciéndole, amenazándole.

-Arriba, gandul. Te ha tocao el gordo, ¿no lo sabes?

-Sí, hombre... El gordo... Y lo vas a cobrar ahora. ¡Vaya suerte!

-¿No me conoces, Sotanilla? Pues yo a tí sí te conozco, ladrón...

-¿Ladrón na más? Vaya, dejarse de arrodeos... ¡A despeñarlo! Pa eso es cura..." (28)

Acciones despiadadas y calificativos vejatorios para quienes iban sembrando la destrucción, culpables de crímenes, del terror, de la tragedia, y de "todo el fragor de aquella lucha espantosa y de la horrible situación creada por el incendio rojo en las ciudades que habían logrado dominar" -según leemos en un relato de Roberto Molina (29)-, así como en las aldeas más apartadas y aisladas, según plantea José Sanz y Díaz en Los ojos de la estampa:

" Cerca del pueblo que nos ocupa, en las márgenes pintorescas del río Tajo y en plena montaña forestal, había una importante fábrica de aserrar, nido de fanáticos revolucionarios, sin escrúpulos y sin Dios; más que perversos, una manada de ignorantes envenenados por los vidoszuelos de la agitación social. Fueron éstos los que concibieron asaltar el lugarejo una noche y proclamar en él el comunismo libertario. Intento fácil y sin riesgos, dada su escasa población -que atacarían por sorpresa- y su aislamiento total" (30)

Ante esto se van creando situaciones extremas, que poco a poco minan las conciencias de los lectores y les adoctrinan en un estado de aversión y de odio hacia el enemigo, objeto de todas las posibles maldiciones semejantes a la que Mary Luz, personaje de Recuerdo de aquellas horas, emite ante la presencia de una pareja de milicianos: "¡Que Dios les maldiga, murmuraba mi amiga con voz entrecortada, que Dios les maldiga a ellos y a todos sus hijos, le generación en generación, que no encuentren, aunque la busquen, ni un momento de paz sobre la tierra!" (31). Sin embargo, de vez en cuando, como muestra de confianza en el ser humano, alguno de los "otros", de los "malos",

tienen la oportunidad de reconocer su error y volver al buen camino por medio del arrepentimiento; aunque claro está, también aquí hay una intencionalidad de fondo con acusados tintes religiosos. La fe católica, la fe de los vencedores, no puede defender y apoyar el rencor y la venganza -que por otro lado tanto ha atribuido al enemigo-, sino que en contrapartida tiene que predicar la buena acción, el perdón, para contrastar una vez más con la actuación del contrario. Y entonces dan paso a la Iglesia para que predique con el ejemplo, bien a través de sus representantes, como es el caso de don Jerónimo, el anciano y enfermo sacerdote de La última misa:

" Y entre las filas apretadas se hizo paso Bernardo, el comunista de mono azul y cara desafeitada y torva, que aquella antevíspera de Santiago había arrastrado a don Jerónimo a la checa con intención de "darle el paseo". Cuando el buen cura le vió delante de sí, le preguntó paternal:

-Nardo, ¿me perdonas?

-¡Qué cosas tiene usted, don Jerónimo!- respondió Nardo.

Y adivinando la segunda intención, recatada en las palabras del sacerdote, añadió:

-Si ya estaba yo en confesarme.

Al mismo tiempo doblaba inverosímilmente una rodilla y apoyaba el codo en el sillón del enfermo.

-Pero... ¿ahora? ¿conmigo?

-Sí, señor; con usted, que ya lo sabe todo...

La emoción de la concurrencia llegó al ápice cuando vió la mano sarmentosa de su párroco trazar en los aires la señal de la cruz, que cía como una bendición sobre el que había querido asesinarle: Ego te absolvo..." (30).

o de Madre Misericordia, monja que socorre con sus cuidados a la mujer que años atrás la había arrastrado por las calles, hasta quedarse con el cuero cabelludo entre los dedos:

" -Luego, ¿me perdona usted y no me guarda nada de rencor por aquello, por eso que tiene usted ahí para toda la vida?

-La perdono con toda mi alma, que no sabe lo que es rencor.

Una lágrima silenciosa rodaron por el rostro tarado de la miliciana, y tratando de coger las manos de la monja para besarlas, profirió entre sollozos ahogados y profundos:

-¡Madre Misericordia! ¡Madre Misericordia!" (33)

O bien el perdón se busca a través de objetos relacionados con la religión católica -cuadros, medallas, escapularios, estampas, rosarios, etcétera-, que junto con la oración son los signos más frecuentes a los que se recurre en esos precisos momentos de redención y arrepentimiento, como vemos en Los ojos de la estampa, cuando el "camarada jefe", herido de muerte por sus compañeros al intentar salvar la honra de la sobrina del cura -cuyos ojos "le recordaron los ojos de una estampa ante la cual su madre le hacía rezar en la niñez"-, después de besar la medalla de la Virgen, "se desplomó sobre el suelo de la gruta. La muerte se acercaba a él. Los labios trémulos del herido, llenos de burbujas de sangre, intentaban recordar una olvidada oración. La muchacha, llorando, le incorporó y rezó con él" (34).

La acción de esta chica corresponde a uno de los prototipos de actuación que ejerce la mujer en estos relatos bélicos: ayudar y consolar en los momentos ingratos. Sin embargo, no todos los personajes femeninos son presentados con igualdad de miras, ya que, respecto a la mujer, en los cuentos de guerra se van a marcar profundas diferencias entre la mujer de los vencedores y la mujer de los vencidos, fruto también de esa intencionalidad propagandística, que considera bueno y positivo todo aquello que no represente al enemigo. Aunque más tarde volveremos a tratarlo en el apartado de los personajes, es interesante que resaltemos ahora esta postura maniqueísta, que llega a tales extremos como la de presentar, por un lado, a la dama angelical, símbolo de la honestidad, adornada de todas las beldades materiales y espirituales, "materializada" en no pocas ocasiones por medio de la "madrina de guerra", verdadero asidero y soporte de subsistencia para muchos soldados; y por otro lado, a la zafia, burda y deshonrada miliciana, que participa de

todas las acciones brutales de sus camaradas, y como a ellos también se les presenta de una forma casi esperpéntica:

" -; Un alférez de Regulares sin madrina -gritó una de las jóvenes-. No puede ser. Esto va contigo, Carmiña...; todas tenemos ahijado de guerra, menos tú: hasta Marisol, que es una rapaciña... A escribir luego a Francisco Tenorio. (...)

Carmiña Cabeyro, aunque no muy convencida de que el alférez Tenorio carace de madrina de guerra, se ofrece con mucho gusto a serlo. (...)

¡Tan buena como hermosa! decían en Pontevedra y sus contornos cuantos nombraban a la señorita de Cabeyro.

Lo era ciertamente; su rostro, de perfección estatuaría, estaba animado por unos hermosísimos ojos celestes. "Ojos claros, serenos", como los del madrigal de Gutiérrez de Cetina; su figura tenía la esbeltez y hermosura, la armonía de líneas de una estatua griega, y su voz musical sólo expresaba pensamientos de amorosa compasión para los caídos, de dulce consuelo para los desgraciados y de inagotable caridad para los pobres."

(La madrina de guerra, de J. García Herreros, en Letras, número 28, 15 de septiembre de 1939, pp. 82-87)

" Las mujeres eran las más exaltadas en medio de aquel espantoso "pandemonium" enloquecedor. Animaban a los hombres, los excitaban con sus palabrotas y con sus risotadas y canciones sacrílegas y obscenas. Eran las primeras en arrojar piedras, materias explosivas e inmundicias a la casa de Dios. Despechugadas, jadeantes, siniestras, danzaban en torno a las llamas, entre dengues y visajes, burlescas y blasfemantes. (...)

-Aquí. Vengan esos -gritaba como un energúmeno la capitana-. Hasta que no quede ná de esta iglesia. Y después a otra. Y a otra. ¡Hasta que no quede ni una iglesia en Madrid!

(Madre Misericordia, de Juan de Alcaraz)

" Y los supuestos practicantes, tras refregarle el rostro con arena y estropajo, como si fregasen una sartén, esgrimían las navajas prontos a la terrible operación; cuando, desde la misma puerta, una especie de mujer-Hércules, gorro soviético a la cabeza y sable al cinto, como Theroigne de Mericourt, grito entre manoteos, con un vozerón del demonio:

-¡Alto, alto, camaradas! Dejarmelo a mí..."

(La campana maravillosa, de Cristobal de Castro)

" Una noche, al salir del Cine Capitol, le detuvo en plena Plaza del Callao una miliciana, pequeña y regordeta, embutida en un mono kaki,

con cuarenta y tantos años de castidad forzada. Llevaba una flamante pistola en bandolera:

-¡Salud, camarada!- habló la discípula de la Nelken.

-¡Salud; ¡No hay que dejar un burgués vivo!

-Me parece bien... -aventuró él.

-¿Dónde vas ahora? -preguntó de pronto, variando en redondo de tema y acercándose al falso miliciano que a ella le parecía arrogante y apatecible, mimosa y provocativa.

Campos la vió tan ridícula, que estuvo a punto de soltar una carcajada; pero se contuvo:

-No llevo rumbo cierto; conviene vigilar y estar alerta.

-Es verdad. ¡Cochinos fascistas!

-Bueno, abur... -dijo Alberto, iniciando la retirada.

-No te vayas, escucha.

-¿Qué quieres de mí?

-Nada, que debemos descansar un rato, hasta que sea de día. A esa hora iremos a ver fusilar unos cuantos "carcas" a la Casa de Campo. Ahora, qué vigilen otros. Vamos a mi casa, ven, anda... Y las sucias y mustias obesidades de la miliciiana palpitaban de impaciencia".

(La evasión, de José Sanz y Díaz, en Fantasía, número 9, 6 de mayo de 1945)

Pero si, como hemos visto, el tema de la guerra presenta determinadas matizaciones, debido fundamentalmente a la forma directa o indirecta de abordarlo, a su más o menos pureza, respaldada siempre por una acusada intencionalidad y exaltación política, no podemos eludir otro posible enfoque para su estudio, pues estaríamos olvidando que nos encontramos en un período bélico por excelencia, de entusiasmo y apasionamiento. Por lo tanto, acogemos una clasificación bipartida, en la que por un lado estarían todos aquellos relatos sobre la guerra civil, y por otro, todos los cuentos que, sin dejar los asuntos marciales, nos narran acciones fuera de nuestras fronteras, concernientes a la gran contienda mundial.

Sin embargo, estas amplias secciones podemos acotarlas con diferentes divisiones que concreten su contenido generalizado. Así, en cuanto a la guerra civil, destacaremos dos apartados: uno, admitirá los relatos de nuestra guerra, propiamente dicha, con actuaciones belicosas tanto en el frente como en la retaguardia, tanto en "zona nacional" como en "zona roja"; y otro, en el

que estarían todos los cuentos que nos muestran las consecuencias que se desprenden de estas actuaciones, de la guerra, terminada o no ésta.

En cuanto a la guerra más allá de nuestras fronteras, también podemos hablar de subdivisiones, dependiendo de la presencia y de la participación de los españoles en tales combates; circunstancia que le toca vivir muy de cerca al pueblo español, sobre todo por su intervención en el sector de Leningrado como parte del ejército alemán, constituyendo lo que se llamó la División Azul (35). Esta particularidad permite que aquellos hombres de los años cuarenta saboreen las victorias y sientan las derrotas como parte interesada en ellas, y en definitiva sigan padeciendo por lo que en un principio tendría que ser recibido con esa emoción amortiguada que todo lo ajeno y extraño provoca. Por lo tanto, en este tipo de relatos surge de igual manera la exaltación y el entusiasmo por defender "su" causa, a la vez que se resalta aún más el valor, tanto material como espiritual, de todos los que, después de "ganar" una guerra, quieren colaborar en otra.

En lo concerniente a nuestra guerra civil, respecto a ese primer apartado, son muchos menos los relatos que se centran en esos momentos de lucha en primera línea, en el frente, en el fragor de la batalla, y cuando surge viene a significar un hecho más de las partes en las que se puede estructurar el relato, aunque decisivo para demostrar cualquier cualidad que configure el valor de los personajes. Así, nos encontramos relatos que puntualizan el lugar de estos enfrentamientos en las distintas zonas geográficas que recuerdan los hechos reales, como el frente de Sigüenza en El avión "X-4", de José Sanz y Díaz; el de Bilbao en ¡Por tí, capitana!, de Eugenio Nadal; el de Badajoz en El de la flor de loto, de Francisco Quintanar; o el del Ebro en Código salvaje, de Pedro García Suárez. Mientras otros pretenden dar una mayor universalidad a los hechos al no concretar en lugares

de fácil localización y situar la acción en trincheras anónimas, pues poco importa el lugar, si lo que se pretende es resaltar la angustia del momento junto al arrojo con que se desarrollan los acontecimientos, sin tener un especial significado un desenlace -tras la victoria, por supuesto-, más o menos trágico: mejor si se vuelve sano, aunque si está presente la muerte siempre será justificada en pro de la causa. Por ello la estancia en estas trincheras a menudo se presentará como decorado momentáneo para una acción que siempre tiene un antes y un después:

" Luego venía la Brigada móvil a recuperar los cadáveres y la posición. Hacía falta un gran espíritu, porque la vida en la posición era muy dura. Teníamos el espacio justo para movernos. La máxima comodidad la tenía yo, que me había hecho un agujero en el fondo de una trinchera, donde me acostaba y donde guardaba los papeles míos y de la sección. Los días de calma eran enervantes. Se pensaba en el relevo o en el combate, únicos medios de salir de aquellos agujeros de topos."

(Consejo de guerra, de Guzmán Rey, en Fotos, número 220, 17 de mayo de 1941)

" Antonio, su enlace, abriendo precipitadamente la puerta, interrumpió sus pensamientos. Casi sin aliento, dijo:

-Mi sargento, hay alarma en la trinchera.

-Bien. Vamos a ver qué pasa. (...)

Y, sin esperar más, el capitán salió corriendo, trinchera adelante, seguido de Rafael, los otros enlaces y cuatro hombres más.

Al llegar aun puesto de fusil ametrallador, el centinela que había dado la alarma contaba nerviosamente su aventura al sargento de cuarto:

-Vi sombras en las alambradas. Disparé una ráfaga, pero se encasquilló el fusil. Entonces eché mano de las bombas y las sombras se replegaron hacia la derecha.

Sin detenerse a escuchar entero el relato, siguieron corriendo por la trinchera. De pronto se oyeron muy cercanas las ráfagas de una pistola ametralladora, mientras las explosiones de las bombas casi les deslumbraron.

Rafael, subido encima de la trinchera, gritó, señalando la alambrada:

-¡Cuidado! ¡Ahí están!

Y entre aquel grupo de hombres se oyó el rascar del alambre al encender el cebo de las primeras bombas que, segundos después, hicieron explosión en la alambrada, tras las figuras encorvadas de unas sombras que huían rápidamente. Subido encima del parapeto, un sargento hacía ráfagas en abanico, con su máquina apoyada en los hombros de

otro soldado.

Desde la derecha, dentro de la misma trinchera, contestaron inesperadamente con fuego violento. Allí se hacía fuerte el enemigo.

-¡A por ellos, muchachos! -clamó el capitán, y se lanzó, sin vacilar, por la oscura y tenebrosa trinchera, que a Rafael se le antojó como una gigantesca interrogación, donde la muerte acechaba desde cada recodo, desde cada nicho. (...)

Súbitamente, de un repliegue de la trinchera salió una cascada de lucecitas, y Rafael sintió un golpe brusco en la frente, que le hizo caer de espaldas, cara al cielo."

(Las tres flechas airadas, de Emilio Martín, en Haz, número 16, noviembre de 1944, pp. 19-20-21)

Trincheras, combate, bombas, líneas de fuego... que configuran el ambiente adecuado para desarrollar no pocos comportamientos heroicos de los nacionales frente al enemigo, que en estos momentos no pasa de ser simple soldado, más o menos organizado, que entra en el "juego" del ataque y del contraataque, pero sin llegar a aquellas matizaciones de crueldad y de barbarie que subrayaban con sus viles actuaciones en la retaguardia. Esta postura de "soldado frente a soldado" viene muy bien definida en la narración de Federico de Madrid, Pedro y Pablo (36) -ejemplo de otras tantas que muestran la lucha entre ambas zonas-, en donde la anécdota se complica al presentar en situaciones opuestas a dos hermanos gemelos, Pedro y Pablo Biga, desde la niñez muy compenetrados, que por diversas circunstancias les sorprende la guerra en Zaragoza y en Madrid, respectivamente, y terminan sus días en la franja intermedia que separa uno y otro campo, cuando ambos deciden salir de sus posiciones para reconocer las trincheras enemigas:

" El casi simultáneo estruendo de las bombas, mucho más ominoso en aquel silencio, puso en conmoción una y otra línea. De la nacionalista, más alerta, surgió un cohete luminoso que inundó con sus resplandores aquella nivea franja. Ni de uno ni de otro campo pudo verse nada. Todo permanecía inmóvil, inerte... Pero a su instantáneo resplandor, los dos gemelos se habían reconocido.

-¡Pedro!... ¡Pablo!... -gritaron al unísono-. Ambos habían sido alcanzados por fragmentos de metralla, pero ni uno ni otro sintieron sus heridas. Tropezando con las matas y abrojos, ambos se precipita-

ron el uno hacia el otro...

De las trincheras rojas, puestas en miedosa alarma por la explosión de las bombas de mano y el cohete explorador de los blancos, partieron los primeros disparos, a ciegas, vagamente, sobre la trinchera enemiga y la estrecha zona intermedia. Los blancos respondieron inmediatamente con igual ambigüedad. Las ametralladoras de ambos campos entraron en funcionamiento, barriendo repetidamente toda la cinta que mediaba entre una y otra línea.

Duró el tiroteo quince o veinte minutos. Nada se había movido en el terreno azotado por la lluvia de proyectiles. Ni en uno ni en otro campo se observaron los síntomas que preceden a un ataque. Los disparos se hicieron menos seguidos y fueron cesando paulatinamente. Una hora más tarde, la paz y la calma volvían a imperar, y los ateridos guerreros, maldiciendo a sus desconsiderados adversarios, volvían a arrebujarse con placer en sus mantas y capotes para reanudar el interrumpido sueño."

Estos momentos de lucha hacen valorar no sólo la actuación del hombre, sino también la actitud de la mujer ante la contienda, dispuesta a colaborar en el frente con su presencia directa y activa. Unas veces es la enfermera que deja el hospital para socorrer, en primera línea, a los heridos, aún con el riesgo de perder su vida, como sucede en Camarada buena, de Juan de Diego (Y, 1943), que además deja tras de sí un compromiso de matrimonio y no le importa ser "la primera en salir a la lucha, al peligro", cuando "en medio de una horrorosa tormenta llegaron varias ambulancias con órdenes precisas de recoger un cierto número de enfermeras y llevarlas con toda urgencia al frente, donde a la sazón se libraba un encarnizado combate, sin que por falta de manos, pudieran ser atendidos los heridos". Circunstancia parecida a la que tiene que enfrentarse Clara, la pastora de La sangre enamorada (37), que, una vez alcanzada la trinchera de los nacionales, "vive entre las enfermeras, sirviéndoles en todos los menesteres que son precisos". Pero otras veces, esos menesteres son insuficientes para el entusiasmo y la exaltación con que algunas heroínas se ofrecen, como es el caso de la joven protagonista de Pilar (38), "que corría de un lado a otro y enjugaba la frente de los caídos y animaba a los inválidos y cargaba las armas de los vivos...", y consiguió volar

el polvorín -comportamiento heroico que recuerda abiertamente la hazaña de la famosa aragonesa-, tras lo cual "el enemigo no se atrevió a continuar el ataque."

Todas estas actuaciones belicosas, que se desarrollan en el frente, nos ofrecen a la guerra en su vertiente de pugna y choque más directo entre las dos partes de la contienda; sin embargo, no siempre se plantea así, sino que en un número más elevado de relatos nos dan a conocer otra cara, en donde el enfrentamiento se matiza y concreta en la retaguardia. Aquí también se siente y se padece la guerra, y muchas veces con más violencia y crudeza que en primera línea, ya que las circunstancias en que se desarrollan las acciones no colocan a estas dos partes en igualdad de condiciones, cuerpo a cuerpo; y mientras que en el frente se potencia el valor en la lucha, ahora se destacará el valor en la espera, en la inestabilidad, en la impotencia, en la víspera de un futuro incierto, en el sacrificio, en la angustia de la pasividad forzada... Por ello, en la retaguardia la guerra se manifiesta a través de todos aquellos actos bandálicos y destructivos, antes aludidos, que desacreditan la figura del enemigo: incendio de iglesias (Sollozos de campanas, Madre Misericordia...), tortura física y moral (Como cayó de bruces el señor García, Madre Misericordia...), persecución de inocentes (Los ojos de la estampa, La campana maravillosa...), descuido y desatención por inoperancia y desconocimiento (Una sombra entre dos almas, Como cayó de bruces el señor García...), etc. O también se manifiesta por una serie de vivencias que demuestran que la guerra está presente y su poder controla y dirige muchas situaciones, a las que a veces se les podría considerar como "situaciones límite", aunque junto a ellas, por el contrario, surjan las otras, las meramente "anecdóticas" y propias de tal circunstancia bélica. Así, podemos agrupar diferentes relatos que nos ofrecen unas determinadas situaciones,

directamente implicadas en la actividad belicosa de la retaguardia, en donde vemos que no se está al margen de la evolución de los acontecimientos más o menos relevantes del enfrentamiento en ambas zonas:

1) Ambientes inquietantes y situaciones de inestabilidad, producidos por los bombardeos y las alarmas, por la continua vigilancia, por las evacuaciones, por las necesidades y el racionamiento,...

" Alarma a media noche. Sirenas lacerantes, oscuridad, tumulto en la escalera, rezos, quejas de los vecinos apretujándose en los sótanos de la planchadora."

(Un espía en la casa, de Miguel Llor, en Destino, 16 de septiembre de 1939, páginas 5-6)

" Al llegar a la primera estación se produjo un revuelo en el coche
-¡Suben a registrarnos! -anunciaron voces asustadas.

Carlos no entendía el por qué de tantos gestos azorados, de los cuchicheos, de las prisas para disimular envoltorios debajo de los sacos, entre las faldas de las mujeres.

-¡Se llevan el aceite, el vino!...

Un silencio de miedo recibió a los guardias armados de fusil, con sus monos tan gastados como las caras envejecidas por la guerra.

Los pasajeros tuvieron que enseñar cuanto llevaban consigo: botellas y garrafas, abrían paquetes de cosas íntimas, de modestas provisiones trabajosamente obtenidas, apretujadas para ahorrar volumen. Los guardias fueron separando lo que consideraban delictivo.

Se oían lamentaciones, protestas tímidas. Delante de Carlos, una mujer acurrucada, estaba muy quieta, mirando al exterior.

-¡Vamos, compañera! ¿Qué es lo que se trae?-preguntó el "mandamás" señalando el envoltorio que la mujer rodeaba con el brazo.

-Vinagre -murmuró sin dejar de mirar por la ventanilla.

-Que se vea... Ya sabemos el cuento. ¡Vaya vinagre! Toma, tú, más aceite. Ponlo con lo demás.

-¡No se lo lleve!-gimió la mujer-. Hace dos días salí de casa, y no vuelvo sin un poco de aceite. Mi hijo está en el frente: su mujer padece del "histérico". Es para la comida de los niños..."

(Día de fiesta, de Miguel Llor, en Destino, 2 de diciembre de 1939, página 9)

" Así se verificó el despojo de la casa del viudo atropellado por un camión. Con actividad nerviosa, como si temieran que, de un momento a otro, pudiera presentarse alguien a reclamarles lo que se

llevaban, iban haciendo pequeños paquetes con todo lo que caía al alcance de su mano. Nunca se ha hecho una mudanza más vertiginosamente.

El mobiliario quedaba para el día siguiente. Se iban satisfechos de la primera parte. Para estar improvisado el saqueo, no había estado mal del todo. Se había hecho lo posible."

(El muerto reclama su ropa, de José Sanzrubio, en Domingo, nº 391, 13 de agosto de 1944, páginas 10-11)

"...pero tuve la suerte de verme incluido en la expedición primera de evacuados y esto me salvó. Fuimos a Alicante y de aquí a Argelia. Nos disponíamos ahora para encaminarnos a la "zona nacional"...

Ibamos a bordo de un pequeño buque de cabotaje, huyendo de la vigilancia de los navíos rojos. Las noches eran particularmente inquietantes en aquel barquito sin luces, que surcaba el mar con una prisa angustiosa."

(Helena y Edith, de Roberto Molina, en Letras, nº 68, marzo 1943, páginas 33-34-35)

2) Encarcelamientos y privaciones de libertad que potencian el deseo de paz y el reencuentro con los seres queridos, para subsanar los momentos de soledad y falta de cariño...

" En la triste huerta del antiguo convento franciscano, con las hermosas parras destruidas, los frutales convertidos en leña y los senderos cubiertos de escombros, las prisioneras de guerra, sentadas en el suelo, descansaban de los duros trabajos forzados.

Acababa de vocear el correo una voz chillona y desagradable, que a todas aquellas valientes patriotas les sonaba a gloria, porque era heraldo de noticias de los seres amados.

Las cautivas formaban distintos grupos con sus amigas predilectas imperando siempre en sus conversaciones un solo tema: ¡La guerra, la victoria y la anhelada paz!"

(La Madrecita, de Pilar Millán Astray, en Fotos, nº 341, 11-IX-1943)

" El presidio de Alcalá, del cual veníamos, era algo que formaba parte de nosotros. Sus largos meses sin luz y sin emoción, sin más horizonte que el rectángulo del cielo que desde el fondo del patio atraía nuestras miradas, lo habíamos dejado atrás. Habíamos dejado atrás año y medio sin abrigarnos con la mirada de unos ojos de mujer. Año y medio igual, sin luz..., sin emociones...

Y ahora llegábamos a Madrid, donde nueva cárcel nos esperaba, y, a pesar de ello, íbamos contentos; veíamos a las muchachas emocionadas. ¡Todavía hay mujeres de verdad!"

(Su balcón, de Angel Segura, en Medina, nº 133, 3-octubre-1943)

3) Tensas situaciones de espionaje, que permiten mucha movilidad de acción y cambio de escenarios, con protagonistas de doble personalidad, admirados y perseguidos, que viven alrededor de secretos mensajes y claves documentos, para cuya transmisión o consecución, arriesgan sus vidas.

" Subió a su cuarto como loca. Él se había dormido: sería difícil que la echara de menos.

Abrió el cajón temblando y sacó el sobre. (...)

Myrta... ¡La espía! ¡La falsa cantante de ópera! ¡Y se hallaba delante de sus ojos!... Levaba un año buscándola. (...)

Fría, sin piedad, (volvía de nuevo a ser Myrta), le escupió en el rostro la verdad terrible. (...)

-¿Qué hiciste del sobre? ¿Dónde lo tienes?

-Lo quemé ayer."

(Estricta obligación, de Marina Tubía Moliné, en Domingo, nº 392, 20 de agosto de 1944, página 10)

" -Pongamos que es el pago de una amistad y el soborno para que un día, cuando la guerra termine, me encarama en las linotipias solicitando cierta benevolencia hacia usted. ¿Qué era lo que intentaba contarme?

-Como le dije, antes de venir al país vasco-francés estuve en Barcelona, y de allí traje una historia todavía no revelada. La del tráfico de armas secretas. Puedo contarle cosas verdaderamente interesantes.

-¿Armas secretas contra la España Nacional?"

(Ernestina Pujana, espía española, de Luis Antonio de Vega, en Equos, números 280-281-282-283, julio 1942)

" Comprometido en el Glorioso Movimiento Nacional, el teniente Campos se le había encomendado el servicio de enlace secreto entre un coronel de Estado Mayor, que desempeñaba un cargo importante en el Ministerio de la Guerra y ciertos sectores civiles de la justa rebelión.

Estaba en posesión de gran número de claves y planos, que era necesario trasladar sin pérdida de tiempo a las huestes del Generalísimo Franco.

Mas, ¿cómo salir de Madrid? Era por los días de final de julio de 1936..."

(La evasión, de José Sanz y Díaz, en Fantasía, nº 9, 6-mayo-1945)

4) Situaciones de "compás de espera", que pretenden vivir unas horas de normalidad dentro de la anormalidad que supone la existencia de una guerra, a la que es difícil eludir e ignorar. Con estas situaciones va implícita la idea de "tregua en la batalla" que hace aflorar lo cotidiano y valorarlo, bien porque ya no se puede disfrutar o bien porque se disfruta poco y en situaciones adversas, como la comida familiar celebrada con la ausencia del padre, muerto en la línea, en Un día después, de Martín Abizanda (Fotos, 1941), "en torno a una mesa de roble, con una mantelería polícroma y aromada de esencias blandas de arca antigua"; o como las comuniones realizadas en el cuarto de Encarna, en Recuerdos de aquellas horas, de Ana María Tollastres (Y, 1939), cuando "aquella habitación se transformó en un templo y aquel tocador en un altar y una polvera chiquitita de señora fué el copón"; o como el cuidadoso, rutinario y amoroso acto de una madre que prepara el equipaje y limpia el uniforme de su hijo antes de salir para el combate, en Estrallas en la mañana, de García Pavón (Medina, 1942):

" La última mañana de su estancia en la casa, horas antes de salir para el frente, ella le preparó todo su equipaje con cierta fruición dolorosa a la vez que llena de presagios.

La madre, con un deleite intensamente lleno de sufrimiento, iba repasando: "...Le fui doblando sus uniformes en la maleta de cuero, saturándolos con ramitas de hierbabuena, que tanto le gustaban... En cada guerrera le cosí un escapulario de la Virgen... Mientras él dormía le limpié el sable y los dorados del uniforme... Dos horas estuvimos con las dichas espuelas... Le lustramos las botas negras... Cuando despertó, le llevamos su desayuno predilecto, con mantequilla "abondo"... Luego se preparó cantando, como si fuese a casa de juegos... Riendo como un loco le vimos perderse por el final de la calle."

5) Todas aquellas situaciones que muestran cómo se vive la guerra en un constante sobresalto y en una ansiosa espera, cuando se está pendiente de la carta, de la noticia que pueda confirmar tanto la realidad deseada como la temida.

" Es la única angustia de la separación pensar, imaginar que nuestro encuentro no podrá ser el siempre jovial regreso de unas vacaciones (...)

¡Oh, perdóname! Hablo sin parar de mí, de las pequeñas bobadas que atormentan a una mujercita que se encuentra delante de su escritorio con las manos en la nuca para soñar. (...)

Los periódicos hablan de vosotros, hablan de tí, sin que los nombres asomen manchados de tinta. Por un momento quisiera hacerte héroe, mito de leyenda para que perdurase sobre los hombres tu memoria (Minaya, de José Fernando Aguirre, en Juventud, nº 36, 24-XII-1942)

" Y ante aquel desastre, un cruel presentimiento se apoderó por completo de mí, invadiendo mi corazón de un profundo dolor; hasta que al día siguiente, una fatal noticia vino a convertir en realidad mi triste presentimiento. Mi novio, mi prometido, a la vez que las rosas sangrantes de mi roja adelfa, había caído también hecho un héroe defendiendo la Patria."

(Las dos adelfas, de Aurora de Lafont, en Y, nº 28, mayo de 1940)

" Su pensamiento va más allá de la alta mole del Moncayo. Allí estará él. ¡Dios mío! ¿Qué peligro le rondará ahora, en este mismo instante en que ella se ha dejado ganar por la fácil belleza primaveral?

Se siente como en pecado. Él, Andrés, está en el frente del Guadarrama, como teniente de una Bandera de Falange. ¿Será también allí, hoy, un día radiante? Relee su última carta y se detiene complacida en unos párrafos..."

(Tres primaveras heroicas, de Nida Bellán, en Domingo, número 273, 10 de mayo de 1942, página 11)

Como hemos visto hasta ahora, la guerra ha implicado a un gran número de relatos, para que muestren, tanto en el frente como en la retaguardia, hasta qué punto se puede conmocionar y alterar la vida de un país que sufre un enfrentamiento civil; sin embargo, como anunciamos en páginas anteriores, el tema de nuestra guerra puede presentarse también a través de todas las narraciones que, de una manera u otra, hablen de las consecuencias generadas por tal circunstancia. A la hora de abordar este apartado somos conscientes que los límites que puedan separar a "la guerra en la retaguardia" de "la guerra en sus consecuencias", en ocasiones no están suficientemente perfilados, pero,

aún así, consideramos -respaldados por el alto número de cuentos en donde surge este matiz- que era importante resaltar la huella, más o menos profunda y más o menos inmediata, que han provocado a su paso tres años de lucha.

En este tipo de relatos es donde mejor se aprecia aquella exaltación propagandística, dirigida ahora a justificar la realidad, sea cual sea, como algo necesario para evitar males mayores. Desde luego la tragedia, el temor, la angustia, la muerte, ... no eran deseadas, pero como en realidad su existencia era palpable, se debían siempre cubrir con el velo del sacrificio y de la heroicidad, siempre encaminado a propagar la parte positiva de la cruel verdad, que se dejaba notar tanto física como espiritualmente. Ante todo y por encima de todo está "la causa", "la causa santa", "la causa justa"; y de esta forma "la guerra puede ser hasta bella... cuando se combate por una causa justa, ante la cual, además, todos los sacrificios son pequeños. Ni la sed, ni el cansancio, ni los problemas sentimentales, ni nuestros hermanos mismos, podrían apartarnos del cumplimiento del deber" (39) y "pasar... de esta vida a la eterna, cubierto de gloria, inmolado por la causa santa que defendía, era suerte envidiable" (40).

La muerte se convierte en una de las consecuencias más directas e inmediatas de la contienda, que si por un lado otorga el rango de héroe al caído -pensemos también en las heroínas-, por otro promueve un nuevo estado social a sus familiares: viudas (La voz misteriosa, de María del Pilar Velluti -Fantasía, 1945-; La paz, de Fermín Mugueta -Fantasía, 1945-;...), y huérfanos (No hubo lugar para ellos, de Concha Ramonell -Letras, 1939-; Un niño que volvió, de José María Huertas -Y, 1939-;...); junto a un sinfín de madres y prometidas que sufrieron la pérdida de su respectivo ser querido durante los años de lucha.

Junto a la muerte, también surge otra consecuencia inmediata: la herida

de guerra, la figura del herido; y con ella la ambientación propicia: el hospital -contexto, por otro lado, en donde se desencadenarán no pocos romances entre herido y enfermera-. Así, el hospital se convertirá en otro segundo campo de batalla, aunque ahora la lucha estará establecida entre la vida y la muerte, de la que muchos saldrán victoriosos, como en El mutilado, de Luis Manuel Suárez (Fantasia, 1945); en A rivederci, de Federico de Madrid (Letras, 1939); en La madrina de guerra, de J. García Herrero (Letras, 1939); en Una lágrima tan sólo, de María del Pilar Grajales (Letras, 1944); o en El viril sacrificio, de Angeles (Medina, 1944); mientras que otros serán derrotados, como en Flor de romero, de Fernando de Soto Oriol (Y, 1944).

Pero si la muerte y las heridas son consecuencias tangibles, concretas, hay otras mucho más abstractas, que arrastran tras de sí cierto matiz conductista que obliga a nuevos planteamientos de vida, de forma de pensar y de forma de actuar, que dan un importante giro a la trayectoria de los personajes. Así, nos encontramos con que la guerra, a nivel social, impide la relación normal que antes se mantenía con las amistades, como ocurre en Poema sinfónico (Letras, 1943), a la vez que rompe, por ese aislamiento, las ilusiones de las vidas jóvenes, como esos noviazgos que no llegaron a más, reflejados en El canto azul, de Isa de Buendía (Medina, 1942), o en Un amor que no llegó a serlo, de Pazos Vidal (Domingo, 1941); o como esa vida sórdida de la cajera del Metro, que asistía, resignada al ocaso de su juventud en La doble de sí misma, de Manuel Iribarren (Y, 1940):

" La vida de Luisa, truncada por la guerra, dividíase en dos etapas capitales. De un lado el ensueño, con su florido cortejo de ilusiones; del otro la realidad, fría, escueta, matemática. Antes fué para ella la alegría de vivir con ese carácter interino que se alimenta de una mañana de amor. Ahora era la realidad de vivir, sometida a exigencias materiales, sin evasiones posibles al sentimiento puro. Dijérase que se le había achicado el corazón. Lo colmaba, en su menguada apetencia, cualquier suceso vulgar, como acaparador de ilusio-

nes en declive. Estas se reducían últimamente a la emoción fácil de un vestido nuevo, a una buena película, o a una tarde de charla y merienda en el café, con las amigas, aprovechando el día semanal de asueto."

Son "vidas truncadas", presentadas con un antes y un después, en donde la guerra es el elemento divisorio, que con su fuerza imprime un especial carácter a ese "después", como el escultor que pierde sus brazos en El Cristo sin brazos, firmado por C. B. (Medina, 1942); o como la compañera liberal de la universidad que, después de actuar como miliciana en la guerra, vive una posguerra solitaria y desamorada, en Una novela sin amor, de Eliseo Bermudo (Domingo, 1942); o como el fuerte sedimento de neurosis que han dejado "los sustos y nerviosismos de las horas inquietas" en un personaje de Psicosis de guerra, de Gracián Quijano (Domingo, 1941).

Sin embargo, ante ese "después", una vez terminada la guerra, para muchos significará un volver a empezar, un emprender nueva vida, una nueva lucha -ahora, contra la subsistencia-, como se refleja en El hombre que supo luchar, de Juan Felipe Vila Sanjuan (Domingo, 1942); en La dicha humana en tres cartas, de J. Ortiz de Pinedo (Lecturas, 1943); en Por un café con leche, de Darío Valcárcel (Medina, 1943); o en Pericás vuelve al colegio, de José Antonio Pérez (Domingo, 1944), en donde se enfrentan con un futuro incierto, con ausencia de trabajo y una situación económica precaria, en una España necesitada de dinero:

" La Patria, desolada por una guerra terrible, necesitaba de todos los socorros, y entre aquellos, del más urgente: la sangre del infierno, lo que compra y lo que vende, la nada y el todo, la derrota y la victoria: dinero, valor, ¡Oro!"
(Los alquimistas, de Federico Mendizabal, en Domingo, número 256, 11 de enero de 1942, página 10)

Por último, como ya indicamos antes, el tema de la guerra no sólo se materializa cuando surge cualquier aspecto de nuestra guerra civil, sino que también aparece reflejado en los relatos que, durante los años cuarenta, quieren hacerse eco de la lucha mantenida por otros ejércitos en el extranjero, máxime cuando muchos de nuestros soldados participaron en ella. Por lo tanto, una vez más surgirá la mezcla de ficción y realidad documental, que dará un tinte de mayor verismo a las historias contadas.

Todo lo que hasta ahora hemos podido comentar sobre el tema, también se puede aplicar en este tipo de relatos, en donde la exaltación bélica, propagandística e intencionada, adquiere tintes internacionales por tratarse de ambientes internacionales, no porque se cambie de postura ideológica. Hay un traslado de nacionalidad, de contexto geográfico, pero el enemigo, aunque con otros nombres, vienen a ser los mismos "comunistas", "marxistas", "enemigos de la cristiandad"... Hay un cambio de escenario, pero "la causa" es la misma.

Comprobamos que hay un elevado número de relatos que nos hablan de la presencia y participación de soldados españoles en esta contienda mundial. Unas veces, la acción se desarrolla en Italia, como en Vísperas del adiós, de José Vicente Puente (Y, 1939), en donde unas enfermeras españolas prestan sus servicios. Otras veces, las más, es Rusia el lugar en donde se desenvuelven los hechos, parcial o totalmente -lógico, si pensamos que muchos españoles lucharon allí-.

La División Azul será una constante en muchos de estos relatos. Unas veces se aludirá a ella específicamente: bien porque se va a formar parte de ella, como en Un aviador y una falangista, de Rosa Jiménez (Y, 1942), o en Caballero andante, de Blanca Espinar (Domingo, 1943); bien porque se vuelve de ella con buenas o malas noticias, como en La novia de Claudio, de Antonio José

Navarro (Fotos, 1943), o en Las cosas de Carlos, de Gracián Quijano (Medina, 1944), o en El desconocido S.O.S., de Irene de Vega (Domingo, 1943); o bien porque se permanece allí o se ha muerto allí, hecho que sirve para hacer una fuerte propaganda del valor de sus protagonistas, como en Julito ha ido a la División, de Angeles Villarta (Domingo, 1942), o en El niño pescador, de Luisa María de Aramburu (Medina, 1942), o en Tres de la universidad, de Alberto Francés (Domingo, 1942).

Mientras que otras veces no se nombrará a la División Azul. En estos relatos aparecen reflejados momentos bélicos en los campos rusos: Dimitri y las tres hermanas, de Alberto Francés (Domingo, 1942); La medalla de la Virgen, de Juan de Alcaraz (Medina, 1943); Dos fechas, de Carmen Martel (Medina, 1944),... O bien se añorarán aventuras amorosas con nativas, como consecuencia de esta presencia española en aquellas tierras: El mismo adiós, de Manuel Camacho (Juventud, 1942); Ilusión, promesa y esperanza, de Alberto Francés (Fotos, 1943); Flor de Letonia, de R. Camón del Valle (Haz, 1944);...

Otro conjunto de relatos sobre esta contienda mundial lo forman aquellos que no cuentan la participación de los españoles. Es un grupo poco numeroso. Sus protagonistas son extranjeros. Y sus argumentos son meras aventuras bélicas con más o menos interés, aunque en casi todos se potencia la figura de los alemanes: Albert, de Manuel Pombo (Letras, 1943); Alta traición, de José Sanz Rubio (Domingo, 1942); Paz a los vivos, de Piedad de Salas (Medina, 1943); Una aventura con Kara, de F. Montes Aguilera (Lecturas, 1943); Héroes, de Roberto Martín de Tapia-Ruano (Fantasía, 1945);... Sin embargo, resaltamos La muerte nos hizo hermanos, de Tomás Borrás (Domingo, 1949), que contrasta con el resto, pues aquí surge un cierto matiz crítico que hasta ahora no había aparecido: muerte absurda a causa de deficiencias en los medios, en los materiales empleados -valor y honor en los soldados alemanes e ingleses, pero

sus submarinos y sus aviones son viejos-. Circunstancia que permite en algún momento del relato acusar como culpable del trágico final a "¡La maldita guerra!".

N O T A S

(1) Josefina Rodríguez de Aldecoa, Los niños de la guerra, Madrid, Ediciones Generales Anaya, S.A., 1983 (2ª ed. 1984), página 16.

(2) El exilio supuso no sólo el traslado fuera de España, sino que desaparecieron del panorama literario del momento, entre otros narradores, Rosa Chacel, Manuel Andujar, Francisco Ayala, Ramón J. Sender, Max Aub, Arturo Barea, Segundo Serrano Poncela, Esteban Salazar Chapela, Paulino Masip, José Herrera Petere, José Ramón Arana, Pablo de la Fuente, Roberto Ruiz, Manuel Lamara, Ricardo Bastid, Ricardo Orozco, Corpus Barga, Virgilio Botella Pastor, Tomás Ballesta, José Antonio Rial,...

La narrativa del exilio ha generado algunos estudios, entre los que podemos reseñar: JOSÉ RAMÓN MARRA LÓPEZ, Narrativa española fuera de España (1931-1961), Madrid, Guadarrama, 1963; del mismo autor, "Las grandes líneas Temáticas en la narrativa exiliada", en Historia y crítica de la Literatura Española, Tomo VIII: Época Contemporánea 1939-1980, Barcelona, Editorial Crítica, 1980, pp. 508-522. RAFAEL CONTE, "La novela española en el exilio", Cuadernos para el diálogo, XIV extraordinario, mayo de 1969 pp. 27-38; del mismo autor: Narraciones de la España desterrada, Barcelona, Edhasa, 1970. VICENTE LLORENS, "Perfil literario de una emigración política", en Aspectos sociales de la literatura española, Madrid, Castalia, 1974, pp. 215-244. AURORA DE ALBORNOZ, "La España peregrina", Triunfo, número 507 (especial), 17 de junio de 1972. SANTOS SANZ VILLANUEVA, "Noticia de la novelística en el exilio", en Historia de la literatura española (Planeada y coordinada por J. Mª Díez Borque), Tomo IV, Madrid, Taurus, 1980, pp. 307-319; del mismo autor, "La narrativa en el exilio", en Historia de la literatura española. El siglo XX, Literatura actual, Barcelona, Ariel, 1984, pp. 179-199; también del mismo autor, "Problemas para la clasificación de la narrativa del exilio", en Historia y Crítica de la Literatura Española, Tomo VIII, época contemporánea: 1939-1980, Barcelona, Editorial Crítica, 1980, pp. 522-526. JOSÉ DOMINGO, "Los narradores exiliados", en La novela española del siglo XX, Tomo 2: de la postguerra a nuestros días, Barcelona, Labor, 1973, pp. 69-91. GERALD G. BROWN, "La novela en el exilio", en Historia de la literatura española. El siglo XX, Barcelona, Ariel, 1974, pp. 20'-217.

Junto a estos estudios, que podríamos llamar "englobadores", aparecerán otros trabajos más concretos sobre obras y autores particulares; referencia que suprimimos por no ensanchar más esta relación.

(3) Tomás Yerro, Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual, Pamplona, EUNSA, 1977, pág. 21.

Las alusiones hacen referencia a la obra de Martínez Cachero, La novela española entre 1939 y 1969. Historia de una aventura, Madrid, Castalia, 1973, p. 74; y al artículo de Soldevilla Durante, "La novela española actual (Tentativa de entendimiento)", Revista Hispánica Moderna, XXXIII, 1967, p. 100.

(4) No son pocos los autores que, ante el pronóstico de decadencia de la novela que Ortega había divulgado en "Deshumanización del arte" e "Ideas sobre la novela", en El Sol, durante 1942 y principios de 1925, habían acudido en su defensa. Tales como Alberto Insúa, en varios artículos pu-

plicados en La Voz (18, 22, 25 y 29 de junio y 7 de julio de 1927); Gómez de Baquero, en sus trabajos recogidos por El Sol (22 de julio de 1926, 12 de julio de 1928 y 1 de agosto de 1928) y en su discurso de ingreso en la Real Academia el día 21 de junio de 1925, que tituló "El triunfo de la novela"; o Luis Araquistain en El Sol (28 de abril de 1924) y Ricardo Baeza en El Sol (9 de diciembre de 1927), entre otros.

- (5) José Domingo, "La prosa narrativa hasta 1936", en Historia de la literatura española. Tomo IV: Siglo XX, Madrid, Taurus, 1980, p. 112.

- (6) Pensemos en algunos títulos aparecidos tanto en una como en otra zona, que con el tema bélico casi exclusivo, mantienen el interés por la narrativa:

ZONA NACIONAL: Francisco de Cossío, Manolo (1937); Concha Espina, Retaguardia (1937); José Muñoz San Román, las fieras rojas (1937); José Vicente Puente, Viudas blancas (1937); Rafael García Serrano, Eugenio o proclamación de la primavera (1938); Agustín de Foxá, Madrid de corte a cheka (1938); Concha Espina, Esclavitud y libertad y Las alas invencibles (ambos de 1938); Luis Antonio de Vega, Como las algas muertas (1938); Pío Baroja, Susana (1938).

ZONA REPUBLICANA: Sender, Contraataque (1937); José Herrera Petere, Ace-ro de Madrid (1938); Cesar Arconada, Río Taio (1938); Antonio Sánchez Barbudo, Entre dos fuegos (cuentos) (1938); Benigno Bejarano, Enviado es-pecial (1938); Rafael Vidiella, Los de ayer (1938).

Sin contar los relatos que aparecen en revistas y suplementos como: El viejo armonium (cuento) por Vicente R. Montesinos (Vértice, noviembre 1938); En este momento por Samuel Ros (La Novela de Vértice, noviembre de 1938); Tres personajes en busca de una bala (cuento) por Manuel Halcón (Vértice, diciembre de 1938); El desierto rubio por Concha Espina (La No-vela de Vértice, diciembre de 1938); Domingo (cuento) por Edgar Neville (Vértice, enero 1939); El amor del otro cuarto, por J.A. de Zunzunegui (La Novela de Vértice, enero 1939); Entre el cielo y la tierra por José María Salaverría (La Novela de Vértice, febrero 1939); Cada cien ratas un permiso, por Pedro Alvarez (La Novela de Vértice, marzo 1939); Marruecos, diario de una bandera por Francisco Franco (La Novela del Sábado, 28 de enero de 1939); Oscuro heroísmo, (novela del Madrid rojo) por Tomás Borrás (La Novela del Sábado, 4 de febrero de 1939); El tesoro del holandés por Pío Baroja (La Novela del Sábado, 11 de febrero de 1939); Elas y su mecanógrafa, por Alfredo Marquerie (La Novela del Sábado, 18-II-1939); Yo he sido teniente con El Campesino, por Fernando Gómez Martín (La No-vela del Sábado, 25-II-1939); La ronda de los galanes, por Concha Espina (La Novela del Sábado, 4-III-1939); El vidente, por Ernesto Giménez Ca-ballero (La Novela del Sábado, 25 marzo 1939); Chacha Josefina, por Ma-riano Tomás (La Novela del Sábado, 1 abril 1939); o los que se dan a co-nocer en Los Novelistas (La novela de la guerra) en su Primera época, desde que apareció en julio de 1938 en San Sebastián -su Segunda época comienza en junio de 1939, en Barcelona-, como Aquel mocito barbero por Juan Pujol; La carpeta gris, por Concha Espina; La opinión de los demás, por Luca de Tena; Madrina de Guerra, por Rosa de Aramburu; El naufragio del Mistinguett, por Enrique Jardiel Poncela; Trasmundo, por Tomás Borrás o Tierra del diablo, por Luis Antonio de Vega.

- (7) José María Martínez Cachero, La novela española entre 1936 y 1975, Ma-drid, Castalia, 1979, pp. 148-149.

- (8) Santos Sanz Villanueva, Historia de la novela social española (1942 - 1975), Madrid, Alhambra, 1980, p. 21.

- (9) No podemos olvidar los años gloriosos del relato corto antes de la guerra, cuando gozaban de tanta aceptación todas las revistas, hebdomadarias o no, que incluían en sus páginas este tipo de narraciones -Los Contemporáneos, La Novela Semanal, La Novela Corta, La Novela de Hoy...-. Hecho que nos sorprende más cuando observamos que en la década de los treinta la novela, según posturas orteguianas, había llegado a un período de agotamiento.
- (10) José Domingo, "La prosa narrativa hasta 1936", ya cit., p. 112
- (11) José Domingo, idem, p. 114.
- (12) Angel Basanta, Literatura de la postguerra: La narrativa, Madrid, Edit. Cincel, 1981, p.12.
- (13) Palabras de Camilo José Cela, recogidas en La Estafeta Literaria (10 de septiembre de 1945, nº 33, p. 16), en "Después de las armas, el discurso de las letras", ante la pregunta "¿Qué tendencias y características cree usted que imperarán en la literatura de posguerra?".
- (14) También estas respuestas son dadas ante la pregunta "¿Qué tendencias y características..." ya cit.
- (15) Rafael García Serrano, "Las novelas del 36. El tema de la guerra en nuestra literatura", en La Nueva España, domingo, 3 abril 1955, p. 17.
- (16) J.A. Fernández-Cañedo, "La guerra en la novela española (1936-1947)", en Arbor, Tomo XII. enero 1949, nº 37, p. 60.
- (17) M. Fernández Almagro, "Ante la literatura del 44", en Si, año III, 2 de enero de 1944, número 104, p.1
- (18) Vicente Esquivá también contesta a "¿Qué tendencias y características...?", ya cit.
- (19) Tomás Borrás también contesta a "¿Qué tendencias y características...?" ya cit.
- (20) Andrés Revesz también contesta a "¿Qué tendencias y características..." ya cit.
- (21) Rafael García Serrano, en La Nueva España, ya cit.
- (22) Santos Sanz Villanueva, Historia de la literatura española. Literatura actual, Barcelona, Editorial Ariel, 1984, pp.55 y 59.
- (23) Federico Muelas, en La Estafeta Literaria, 10 de septiembre de 1945, nº 33, p.17.
- (24) Página 9 del Prólogo de Ricardo Blasco a Cuentos sobre Alicante y Albufera, Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, 1985.
- (25) Santos Sanz Villanueva, Historia de la literatura española. Literatura actual, ya cit.
- (26) J. A. Fernández-Cañedo, ya cit. página 65.
- (27) José Sanz y Díaz, El avión "X-4", en Letras, nº 17, 1 enero 1939, p.178.
- (28) Cristobal de Castro, La campana maravillosa, en Fotos, nº 169, 25 mayo 1940.
- (29) Roberto Molina, Helena y Edith (aventura radiofónica), en Letras, nº 68 marzo de 1943, p.35.
- (30) José Sanz y Díaz, Los ojos de la estampa, en Domingo, nº 257, 18 enero 1942, p. 11.
- (31) Ana María Tollastres, Recuerdo de aquellas horas, en Y, nº 14, marzo de 1939, p. 24.
- (32) José María Sarabia, La última misa, en Fotos, nº 215, 12 abril 1941.
- (33) Juan de Alcaraz, Madre Misericordia, en Fotos, nº 279, 4 julio 1942.
- (34) José Sanz y Díaz, Los ojos de la estampa, en Domingo, nº 257, 18-I-1942.
- (35) La División Azul fue una unidad militar española que, integrada en el ejército alemán (división 250), combatió en el frente del E durante la

segunda guerra mundial. Estaba formada por voluntarios, y empezó a organizarse inmediatamente después de comenzada la guerra entre Alemania y la URSS (22 junio 1941). A mediados de julio salieron de España las primeras expediciones; tras un período de instrucción en Alemania, fue trasladada al sector de Leningrado, y entró en línea el 12 de octubre. Estuvo mandada por el general Muñoz Grandes y, desde diciembre de 1942, por el general Esteban-Infantes. En octubre de 1943 empezó a ser retirada del frente, aunque quedaron en él unos 1800 voluntarios formando la Legión española que combatió hasta marzo de 1944. Un reducido grupo de éstos continuó combatiendo, integrados en la S.S., hasta el fin de la guerra. Por la División Azul pasaron unos 60000 hombres, de los que más de 4000 resultaron muertos.

- (36) Federico de Madrid, Pedro y Pablo Vifetas de guerra, en Fantasía, nº 11 1945.
- (37) Josefina de la Maza, La sangre enamorada, en Fotos, nº 239, 27-IX-1941.
- (38) Martín Abizanda, Pilar Postal triste de guerra y amor, en Medina, nº 151 6 febrero 1944.
- (39) Un día después, por Martín Abizanda, en Fotos, nº 233, 16 agosto 1941.
- (40) Liberación, por María Sepúlveda, en Letras, nº 18, enero 1939, p.77.

Otra línea temática bastante acusada, dentro de los procedimientos literarios que se emplean en los años cuarenta, viene a estar representada por una amplia gama de matices con que se nos ofrece el sentimiento amoroso; aunque, al igual que el tema de la guerra, escasamente aparece con toda su pureza, como iremos descubriendo con nuestras próximas palabras.

Ya habíamos advertido como en la inmediata preguerra se va planteando un mirar de nuevo hacia lo humano, en el más amplio sentido del término, y se deja a un lado la deshumanización de Ortega; postura que se materializa de una forma más ostensible después de padecer tres años de contienda, cuando se agudiza la vena sensible y se intenta desarrollar unos sentimientos determinados, al potenciar el patriotismo, la hermandad, la camaradería, la victoria, la acción ejemplar, la tradición,... y, entre todos y con todos, el amor.

Un amor que no adquiere una forma nueva, ni un tratamiento excesivamente especial, sino que toma -a la vez que se reviste de un valor testimonial, pues en los relatos se refleja la realidad de entonces- una significativa relevancia por el momento y las circunstancias en que se manifiesta: la posguerra, la posguerra española, en donde "como una reacción quizá desesperada -dirá Josefina Rodríguez (1)-, quizá necesaria para poder sobrevivir, los padres se volvieron exigentes: hay que estudiar, hay que trabajar, hay que estar en casa, hay que obedecer, hay que obedecer, hay que obedecer. La disciplina, la privación, la censura de todo lo que hacíamos iba a estar presente en nuestra adolescencia en contraste con la forzosa libertad de los años de la guerra. Las costumbres se volvieron timoratas (...) En aquellos primeros cuarenta, los chicos con los chicos tenían que estar; las chicas, a su vez, con las chicas."

Y añade: "La coeducación estaba prohibida. El amor antes de los veinte años y que no fuera con fines matrimoniales, también estaba prohibido (...) Se hacían escapatorias emocionantes a las calles prohibidas donde vivían las mujeres malas, siempre en el círculo exterior de la ciudad. Calles que la rodeaban como una amenaza, mujeres que no entraban en ella para no contaminarla (...) El amor era el amor de las novelas rosa, de las películas rosa, de las parejas comprometidas seriamente que se cogían del brazo: él a ella cuando eran novios; ella a él cuando se casaban".

Pero, no obstante, a pesar de todos los impedimentos e inconvenientes, la existencia real y cotidiana es conformada con la presencia del amor que surge puntualmente y se traslada a las páginas, tamizado a través de las tendencias del momento, hasta convertirse en uno de los temas casi inevitables en aquel panorama literario -a juzgar por el elevado número de ejemplos que hemos podido recopilar-, puesto que en el proceso de "humanización", al que nos referíamos antes, el amor surge en primera línea al ser considerado como una constante vital.

Así, no nos extraña, por ejemplo, que J.A. Fernández-Cañedo, al hablar de la novela española de 1936 a 1947, en donde se ha tratado de aprehender aspectos de nuestra guerra, afirme que "las narraciones no se limitan a la vida castrense, sino que la funden en un todo humano: amor, preocupaciones, molestias"(2); idea perfectamente aplicable a los cuentos de igual temática, por lo que una vez más se confirma la no presencia de temas puros, aún después de considerar la intensidad y la brevedad propias del género, que connotan ligeras pinceladas en vez de profundidad y desarrollo.

Por lo tanto, el amor será, en un alto porcentaje de relatos de los cuarenta, el "otro" elemento que se añade o se substraer al conjunto de principios y requisitos que se barajan para su configuración, si utilizamos

la idea que Valentí Puig puntualiza cuando advierte que "una errática teoría reduce a simple suma o resta todos los secretos del relato":

" Dice Foster Harris en un curioso manual que un cuento es la ilustración resuelta de un problema de aritmética moral, una parábola que manifiesta principios morales aplicados, como sucede en la Biblia. Su esquema básico es la simple operación aritmética. Como ocurre en la aritmética elemental, esta ecuación nunca va más allá del $1 + 1 = 2$, ó $1 - 1 = 0$. La suma -siempre según el autor de esta teoría- sería más comercial y popular: la resta pertenece al relato de calidad. Así tenemos amor + honor, gratitud + odio, amor - esperanza, egoísmo + amor, deseo - honor, amor sagrado + amor profano. Las sumas tienen final feliz, es decir, satisfacción final, éxtasis, justicia. Las restas concluyen en predestinación o castigo. En este $1 + 1 = 2$, el Señor, Abraham e Isaac suman piedad y amor paterno. En el Paraíso, Eva cumple con la fórmula $1 - 1 = 0$, restando amor divino y amor humano. Resulta singular percatarse de que nos empeñábamos en escribir un cuento y en realidad estábamos acatando aquella aritmética perenne que suma o resta amor y odio, coraje y miedo" (3)

Y entre estas sumas y restas contamos con el amor, en un momento en el que el país trata de reponerse de la fuerte conmoción producida por la guerra civil. Hay una "toma de conciencia -según Tomás Yerro Villanueva (4)- del horror del suceso y de la penosa realidad de sus secuelas", y por tanto, el escritor, como elemento de una generación, se da cuenta de que ha quemado una etapa de su vida reducido y manejado a merced de los impulsos de los más primarios sentimientos: afán de supervivencia -que lo pone en la lamentable tesitura de anteponer el "yo" ante un "tu" enemigo-, odio -suscitado por las mismas circunstancias y matizado muchas veces por el miedo y la impotencia-, y, por supuesto, amor -planteado en situaciones desacordadas, a destiempo, propicias incluso-. Frente a ello, y como prolongación, una realidad que contrasta "con la forzosa libertad de los años de la guerra", una realidad compartida por una sociedad dirigida que impone costumbres "timoratas", en donde se ofrece un amor ineludible, de constante vital.

De esta manera, si nos encontramos en la posguerra española con el tema

amoroso es debido fundamentalmente a dos causas. Por un lado, por la propia e intrínseca necesidad de este sentimiento: tras sufrir momentos de angustia y desasosiego en los que se ha descargado ira y rabia, es lógico que renazca y se potencie el afecto como una vía más de escape, como un camino de evasión y ensoñación, que ayude en ese proceso de "reconstrucción" a cifrar y a sustentar de nuevo la esperanza, tal y como leemos en uno de los cuentos de Samuel Ros:

" Intentó trabajar, continuar formando el montón sin medida de sus cuartillas. Pero...

Por la ventana se entra una música singular, como si del arca del aire se saliesen todas las armonías almacenadas desde el principio del mundo. Algo extraordinario le llamaba. Sintió miedo y gozo, impaciencia y pereza. Una síntesis de toda la naturaleza y todo el tiempo se presentía detrás de la ventana. Algo así como... Se asomó a la ventana...

Allí, en la plaza, estaba la gran promesa aguardándole...¿Qué era? El mismo ocupando el mundo entero y todo el mundo metido en su persona. El desequilibrio equilibrado... y la unión de todo lo contrapuesto. La belleza sin añoranza de lo diametralmente distinto. Juntos el sol y la luna; el frío y el calor; la noche y el día; la tormenta y la bonanza; el mar y el bosque; lo masculino y lo femenino. EL AMOR.

Corrió en busca de lo que no tenía más sentido que esperarle, con la prisa de quien ha esperado siglos un instante. Corrió en busca del mundo entero, en busca de sí mismo..." (5)

Por otro lado, su presencia entra en el engranaje de la sociedad "dirigida" en donde todos y cada uno de sus elementos no comparecen de una forma gratuita, sino que cumplen una misión determinada: el amor que se admite y se divulga entonces es poco complejo, sin excesos pasionales, nada borrascoso, casi ejemplar, muestra para regular conductas, hábitos, costumbres; viene a ser lo que se permite que sea, y más en una literatura censurada, que intenta mostrar, ser testimonio de una sociedad que también lo está, y por lo tanto ese valor testimonial queda fuertemente desdibujado, ya que se tiene que supeditar a la agobiante presión de la censura.

"Que la censura exista es hecho inevitable en una situación de guerra civil y de posguerra inmediata -afirma José María Martínez Cachero (6)-, mientras cunde una sicosis de medroso recelo y existe el deseo de mantener con energía determinada ortodoxia; a lo que tácitamente queda prohibido, se añade lo prohibido expresamente que, junto a lo merecedor de exaltación oficial, configuran la ideología del momento. Los peligros a que debe hacer frente por entonces la censura no son los derivados de una inexistente oposición política; raramente, los de una ostensible discrepancia en las propias filas; más bien, en nuestro caso, son peligros atañentes a la fe y buenas costumbres. Se entiende así, perfectamente, lo advertido por Dionisio Ridruejo acerca de la 'inspiración predominantemente eclesiástica' de la censura en estos años 40". Rígida censura que en años sucesivos irá haciéndose más permisiva y se convertirá en un permanente reto para el escritor, quien llegará a considerarla algo tan consustancial a su quehacer que hasta descubre matices positivos en ella, como le ocurre a Juan Goytisolo:

" Si algún mérito hay que reconocer a la censura es el de haber estimulado la búsqueda de las técnicas necesarias al escritor para burlarla e introducir de contrabando en su obra la ideología o temática 'prohibidas'" (7)

Sin embargo, en estos primeros años de nuestra larga posguerra era muy difícil "introducir de contrabando" cualquier elemento que no cumpliera con los cánones preestablecidos. Por mucha imaginación y dominio de la técnica de alusión que gozase el autor, siempre se tropezaba con ese excesivo recelo que llegaba a impedir el proceso de divulgación. "Eso sí -leemos en una de tantas convocatorias de concursos-: en la selección de cuentos detendremos y romperemos los que tropiecen con la moral o el más elemental buen gusto" (8).

Un ideal de buen gusto demasiado subjetivo, bajo un prisma eclesiástico, con el que tropieza abiertamente todo lo concerniente a materia amorosa en situación prematrimonial y matrimonial.

Por esto, es impensable que se divulgara una literatura en donde el tema del amor fuera expuesto desde su ángulo más tangible y físico. Atrás, no muy lejos, había quedado lo que José Domingo llama "la novela erótica" (9). "Abarca el auge de esta escuela o tendencia desde los últimos años del siglo XIX hasta, bien adentrada en el XX, la década de los 20, en que el género decae, a causa probablemente de la censura de la época dictatorial y de la reacción política que conduciría a la novela social. Novela galante, como se la llamó en su tiempo, por tratarse en general (...) de una novela amorosa de índole superficial, muy lejos de ahondar en la problemática del erotismo, tal como ha sido planteada en nuestros días". Sin embargo, aquella superficialidad no impidió que algunos autores no eludiesen crudezas, como es el caso de Alberto Insúa que con su novela La mujer fácil (1910) estuvo "casi en las lindes de lo pornográfico". La mayoría de los narradores de esta corriente recoge, nos dirá también José Domingo en otra ocasión (10), "la dilatada herencia del naturalismo y rinden culto a un modernismo salpimentado de erotismo, lo que contribuye a una rápida popularidad. Cabe imaginar el revuelo que en el ambiente de gazmoñería general provocaría un género literario que, paulatinamente, iría adentrándose en el terreno de la pornografía, tan difícil de delimitar -y de evitar- en el campo del erotismo". Pero la sociedad del momento, no tan receptiva como parecía, rechazó pronto esta inclinación frívola, sicalíptica -como también se le llamaba a veces-, y todo quedó en superficialidad, en un leve tono rosáceo que poco a poco se va perfilando hasta convertirse en el casi único matiz permitido, con retoques costumbristas y suaves pinceladas existencialistas, tendencias englobadoras del momento, en

las que más tarde nos centraremos.

De esta manera nos encontramos en los 40 con un sentimiento amoroso que no tiene que ser sólo noble, moral y de buen gusto, sino que además tiene que parecerlo, para que a su vez sea escuela y modelo. Sin embargo, no todo es tan sencillo, puesto que la realidad no lo es; y así, no nos extraña, cuando en muchos relatos del momento, sin perder el tono apagado y de moralina, los autores modifican o, simplemente, se niegan al clásico final feliz, propio de estas narraciones de color rosa, al igual que ocurre en la novela femenina del momento, como bien detecta Carmen Martín Gaité cuando dice que "Carmen Laforet, la autora de Nada, era una muchachita de veintitrés años de la que nadie había oído hablar, y que se descolgaba con una historia cuyos conflictos contrastaban de forma estridente con los esquemas de la novela rosa habitualmente leída y cultivada por mujeres", a lo que agrega:

" En aquel mismo año de 1944, Azorín se había atrevido a mostrar cierta deferencia por este género al ponerle el subtítulo de "novela rosa" a su libro María Fontán. Pero lo cierto es que aquellas historias de amor que hacían la apología de la mujer dependiente y en busca de cobijo, exaltando la boda como final feliz, empezaban a ser descalificadas incluso por algunas de sus más asiduas cultivadoras. En una encuesta realizada por La Estafeta Literaria, el 5 de marzo de 1944, Julia Maura declaró que la novela rosa era "un pomo de veneno en manos femeninas" y que "acababa siempre donde comienza la vida: en el matrimonio". Por su parte, Carmen de Icaza y Concha Linares Becerra, dos de las autoras españolas más destacadas en este género, protestaban del sambenito de tal atribución, declarando sus preferencias por un color más aséptico y que comprometiera menos la definición de sus historias. Ambas dijeron que su novela no era rosa sino blanca y moderna. (...)

Es precisamente la puesta en cuestión de las historias de final feliz otra de las características comunes a muchas novelas escritas por mujeres a partir de 1944, que proponen una relación nueva, dolorosa y dinámica de la mujer con el medio en que se desarrolla su formación como individuo" (11)

Pero con final feliz o sin él, con boda o sin boda, y con todo el conato

de modernidad que algunas de estas historias amorosas presentan, no perderá ninguna de ellas su contextura moral y ejemplificadora, sin aparecer el riesgo de cuestionar algún principio esencial; sobre todo en los relatos que se publican en periódicos y revistas -más que en los libros-, por una sencilla cuestión de sociología: la mayoría de esta prensa, en donde aparecen relatos con asiduidad, ofrecía secciones dirigidas a la mujer, atractivas para ella, a la que no había que descuidar en temas morales de conducta y de familia -no olvidemos la continua publicidad del ideario de la F.E.T. y de la misma Sección Femenina de Falange (12)-; y también porque los periódicos están más al alcance de todos, son más directos, más continua su presencia ante el posible lector diario o semanal, distinto a aquel otro lector de libros que de cuando en cuando acude a ellos, y por lo tanto, al adoptar esa medida machacona, día a día, semana a semana, se va imponiendo unos hábitos de conducta amorosa muy marcados, que premian la virtud, como veremos.

Con todo, el amor, la temática amorosa, tiene una amplia representación, como hemos dicho, en estos años y se nos ofrece, a pesar de estar en un programa abiertamente dirigido, con variados matices que van desde el amor más místico, desde el amor a Dios, como en el relato de Gabriel Fuster, Alquimia (Letras, 1939), al amor más humano -sin entrar, claro, en detalles físicos-, como el que se refleja en Espérame siempre a las seis, de F. Bonmati de Cobecido (Fotos, 1942), pasando por otras muchas direcciones por donde se escapa este sentimiento, al que hemos considerado en su sentido más amplio como descarga afectiva hacia algo distinto a uno mismo, en diferentes etapas y momentos de la vida, que están de alguna manera caracterizados por su presencia o su ausencia -noviazgo, amor juvenil, matrimonio, soltería, amor maternal,...-, a la vez que estos momentos lo definen, lo favorecen o lo impiden, en una mutua correspondencia: el amor aparece en diferentes ocasiones

como particularidad de un determinado trayecto de la existencia, y estas circunstancias matizan a su vez a esa afectividad.

Lo que en un principio nos llama la atención es el porcentaje tan elevado de títulos de cuentos en donde comparece el término "amor" u otra palabra o expresión que, por asociación o connotación, nos predispone a considerar como amoroso el contenido de la historia: Inmortal amor, de Adolfo de Sandoval (Letras, 1939); Una aventura galante, de José María Sánchez Ventura (Letras, 1939); Los pájaros del amor maldito, de José Félix Tapia (Fotos, 1940); La novia del poeta, de Nicolás González Ruiz (Fotos, 1941); Un amor que no llegó a serlo, de U. Pazos Vidal (Domingo, 1941); Oposiciones al amor, de Julio Trenas (Letras, 1942); El más puro amor, de Javier González Álvarez (Juventud, 1942); Amor en las islas, de Fernando Gómez (Y, 1942); Un amor de abrigo, de Guillermo de Reyna (Y, 1942); Amor de biblioteca, de Santos Sainz Elvira (Y, 1942); Un cuento de amor, de Manuel Pombo Angulo (Y, 1942); Su primer amor, de Nolo (Y, 1942); Los quince años de Cupido, de Maruchín (Domingo, 1942); Una novela sin amor, de Eliseo Bermudo-Soriano (Domingo, 1942); Amor divino, de Agustina Crespo (Domingo, 1942); Un amor sacrificado, de Ubaldo Pazos (Domingo, 1942); Un cuento de amor, de "Gracián Quijano" (Domingo, 1942); Miss Ethel tuvo un amor en Galicia, de Lorenzo Garza (Fotos, 1942); Amores parasitarios, de Alfredo Marqueríe (Fotos, 1942); El bolso... y el corazón, de Luisa Muñoz Pedrera (Medina, 1942); Luna de miel, de Gregorio Guijarro (Y, 1943); Cuento de novias, de Eugenia Serrano (Y, 1943); Amor marínero, de Eugenia Serrano (Y, 1943); A bordo está el amor, de Rosa María Cajal (Y, 1943); Estrategia sentimental, de Javier Montemayor (Medina, 1943); La felicidad en el amor, de Francisco de Vélez (Medina, 1943); La sortija de esponsales, de Matilde Muñoz (Lecturas, 1943); Prisionero de amor, de Concepción Castellá de Zavala (Letras, 1944); Despedida de soltera, de Antonio

Heredero (Lecturas, 1944); El amor después..., de María Amalia Bisbal (Medina, 1944); Mi romance de amor, de Mariauro (Finisterre, 1945); Idilio entrevisto, de Daniel Carracedo Benito (Luna y Sol, 1946); Complicaciones sentimentales, de Luis Antonio de Vega (Domingo, 1946); Jugando a novios, de Fernando de Silva (Lecturas, 1946); Tres mujeres y otro amor, de Santos Alcocer (Fotos, 1947); Vísperas de boda, de Julio Angulo (Luna y Sol, 1947); La historia de amor de D. José, de Roberto G. Molina Borrás (Luna y Sol, 1947); Todas se casan, de Cristobal de Castro (Domingo, 1947); Cartas de amor, de Agustín de Figueroa (Domingo, 1947); Para el amor todo vuelve, de Juan Carlos Villacorta (Luna y Sol, 1948); Noche de amor, de Francisco Casanova (Luna y Sol, 1948); Seguros contra el amor, de Tomás Borrás (Domingo, 1948); El prodigio de un amor, de Rafael López de Haro (Domingo, 1948); Amar y... morir, de Rafael López de Haro (Domingo, 1948); El amor es un espejo mágico, de Luis Antonio de Vega (Domingo, 1948); Declaración de amor, de Martín Abizanda (Luna y Sol, 1949); El amor en tres épocas, de V. Gutierrez de Miguel (Luna y Sol, 1949); Enfermo de un idilio, de Juan Losada (Luna y Sol, 1949); Dolor de amor, de Angel R. de Yllescas (Medina Septa, 1949); Despedida de amor, de Angel R. de Yllescas (Medina Septa, 1949); El amor en las calles céntricas, de Alvaro de Laiglesia (Domingo, 1949); Llegó el amor, de Luis López-Motos (Domingo, 1949); etc. etc... Títulos que al sumarlos a otros muchos, no tan específicos, nos confirman la idea de la abundante presencia de esta temática, que por otro lado nos invita a un estudio más concreto, a través del cual podamos agrupar relatos, si tenemos en cuenta todo lo anteriormente dicho sobre las etapas de la vida, las circunstancias, y las cualidades del propio sentimiento reflejadas en estos primeros años de posguerra.

De esta manera el citado estudio lo desarrollamos según los siguientes aspectos:

En primer lugar atendemos la presencia o ausencia del amor y su valoración, lo que nos descubre, por un lado, que el amor se identifica con la felicidad y, por otro lado, que el no-amor equivale a tristeza y desgracia.

En segundo lugar tratamos el sentimiento amoroso en sí, con sus distintas matizaciones que agrupamos en dos grandes bloques: uno, cuando se trata de "amor-caríño", con la presencia de un afecto sin pasión amorosa que se manifiesta fundamentalmente en un sentimiento cariñoso por algún miembro de la familia; en un sentimiento de amistad; en un sentimiento cariñoso hacia los animales; o en un especial sentimiento de amor por Dios. Y otro, cuando se trata de "amor-pasión", de "afecto-atracción", entre personas de diferente sexo, en el que se puede diferenciar el verdadero amor y el simple interés; el sentimiento amoroso propiamente dicho con distintas tonalidades: amor juvenil, amor romántico-platónico, amor matrimonial, pasión amorosa...; o el sentimiento penoso de los celos y el dolor producido por el desengaño, que siempre dejará huella en la existencia de los personajes que lo padecen.

Y en tercer lugar, nos centramos en las principales circunstancias que envuelven, condicionan y matizan el sentimiento amoroso, tales como la guerra, tan presente en la mente de todos, especialmente sensibilizados por su proximidad; la separación, la ausencia, la reconciliación y el reencuentro de la pareja, tanto novios como matrimonios; el noviazgo (desde el "flechazo" o el noviazgo en sí, hasta las relaciones que terminan o no en matrimonio,...); o la desigualdad y diferencia de edad, cultura y clase social, que siempre ha sido un reto del propio sentimiento en cualquier momento de la historia protagonizada por el ser humano.

Así, en primer lugar, observamos que de la mayoría de este tipo de relatos se desprende una valoración positiva que depende, simplemente, de la presencia o de la ausencia del sentimiento amoroso dentro del ancho o estrecho mundo que supone la experiencia cotidiana de los protagonistas de la historia. Hay una fuerte inclinación a identificar el amor con la felicidad y el no-amor con la tristeza y la desgracia, con lo que se va marcando de alguna manera el ambiente y la existencia de los personajes que lo disfrutan o lo desean o lo añoran. De esta manera el hombre de La ventana y el espejo, de Samuel Ros (Y, 1939), muestra una euforia especial cuando siente el amor y renace en él una nueva visión del mundo y de sí mismo: "En el espejo se encontró transformado; tan distinto que tuvo que sonreír satisfecho ante su nueva imagen. Sintió las gratas cosquillas de una vanidad desconocida. Era un hombre guapo y fuerte; el mismo que hasta entonces sólo había visto los ojos de su madre; franca su boca, grandes e inteligentes sus ojos, noble su matiz, y su pelo negro y ondoso. ¿Qué ocurría?!". Sensación extraña que le quita la calma en una Noche Vieja a la mujer de Augusta y su año nuevo, de María Dolores Boixadós (13), que en "su soledad", en "su vida entre sus libros", "no ha dormido nunca el sueño misterioso de un amor presentido"; sin embargo, en esa noche "Augusta piensa que amor no debe ser soledad. Se aparta de los cristales y de la luna solitaria como ella. En lenta flexión ha dejado caer su cuerpo en el lecho. El cansancio de su espíritu tensado le da un dulce sopor"; sueña, y al despertar "Augusta se siente feliz. Está segura que en su Año Nuevo ya sabrá del amor". Pero esta sensación de alegría y esperanza en un nuevo giro en sus vidas, se transforma en angustia y desolación cuando advierten que "ese giro" no se va a producir, como le sucede a Lisa, una de las dos hermanas de La renta de las señoritas, de Concha Espina (14), una de las "dos hermosuras que empezaban a declinar, arruinadas en la casona donde sus abuelos fueron ricos", que

"sonriente, se miraba al espejo, encontrándose todavía muy bella para gentilear delante de César 'el de la Torre'", y un golpe de mala suerte, al morir la única persona que les suministraba dinero, hace que se esfumen todas sus ilusiones:

" Han llegado las señoritas al umbral de su casa; aun vuelve Lisa el corazón a cuantos gritos la llaman de todos los confines del paisaje. Y allí se queda el campo echado en la noche; el mar, solo, debajo del cielo; las ilusiones de la moza volando en el ala encendida de las estrellas...

(...)

Y se está Lisa despidiendo mentalmente de César 'el de la Torre': algo muy vivo y placentero se derrumba en su corazón..."

Tristeza y desolación en las situaciones de desamor, en las que se encuentran muchos de estos protagonistas, bien porque han perdido el amor, al perder a las personas queridas y ahora ya no lo tienen, como el caso de tía Casilda en La caja de laca, de Isabel Braco (15), que llora la muerte en la guerra de Africa de su primer y único novio durante el resto de sus días; o el de las ancianas viudas en Las tres hermanas grises, de Josefina de la Maza (16):

" Detrás de las inmóviles vidrieras de su balcón, las tres hermanas tejen lanas y recuerdos. En el piano mudo, una arañita teje también la sutilísima tela de su vida. De pronto suspira Laura:

-¡Ay, Señor!

-¿Qué te sucede, hermana?

-Nada, Clarita; estoy un poco triste...

Y Matilde asegura breve, como quien sólo tiene una palabra en la boca:

-También estoy triste yo...

Se miran sorprendidas: porque en sus vidas amables la tristeza nunca las invadió al punto de hacerlas suspirar a deshora, sin motivo, una tarde cualquiera.

Pero hoy, Laura, siente latir su viejo corazón de un modo desusado bajo el corpiño de moaré; y vuelve a suspirar:

-¡Ay, Dios mío...!

Inquieta Clara, piensa en alta voz:

-¿Qué nos sucede, hermanas? ¿Por qué esta pena sin motivo?

-Ya sé -explica un poco lejana y absorta Matilde- es que hoy sentimos, más que otras veces, el vacío de nuestra vida. Nadie a nuestro alrededor; la última de nosotras que muera, morirá sola: ni her-

manos, ni un hijo, ni esposos, ¡nadie! Esa es la pena de hoy..."

O bien, esta desolación, es debido a un dejar pasar las oportunidades amorosas que ofrece la vida. Carmenchu Flores, la protagonista del relato de Eliseo Bermudo-Soriano (17), tiene a gala ser estudiante, ser solamente eso, llenar su vida de estudios, de cosas más profundas que los amoríos insustanciales y los quehaceres propios de la mujer burguesa; con el paso del tiempo, acabada la guerra, se encuentra con que sus amigas ya están casadas, son amas de casa, madres de familia, y ella se decide a redactar sus memorias y escribe: "Mi vida es como una novela sin amor...". Sensación de vacío a la que también llega, al cabo del tiempo, Mari Tere, en Una y cuatro..., cuento de Antonio Mas Guindal (18), aunque en esta ocasión por el camino de la frivolidad y de lo "insustancial". "Mari Tere quiere jugar con los hombres. Ha visto en sus amigas y leído en las novelas que hacen sufrir a las mujeres. Mari Tere los atraerá, los volverá locos. Quiere sentir la sensación de saberse amada, y luego desesperarlos, vengarse del daño que hacen a otras mujeres menos inteligentes que ella" Comienza la ofensiva; se divertía; había conseguido "jugar" con un médico, un militar, un abogado y un ingeniero; pero la "operación" sale mal y es ella la burlada. "Durante unos días, Mari Tere llevará el cabello recogido y vestirá con colores oscuros; después... ¡Después! ¡Quién sabe!".

En segundo lugar, una vez comentada la presencia o ausencia del amor y su valoración, nos centraremos en el sentimiento en sí; aunque debemos matizar, por un lado, cuando se trata de atracción afectiva entre personas de distinto sexo -ya que del mismo es impensable que se presentara en esta época-, y

por otro, cuando se trata del afecto sin pasión, cuando "amar" es sustituido por "querer", y "amor" es sustituido por "carifio".

Si empezamos por este último caso, tendremos que adelantar que son los menos los relatos que recogen este tipo de afectos, pues se pueden considerar, dentro del marco amoroso, como la excepción, como la otra opción, como la otra forma de escape de la afectividad, que ha elegido diferentes direcciones con matices especiales. Entonces, podemos agrupar algunos de estos caminos de la siguiente forma:

1) Sentimiento cariñoso por algún miembro de la familia. Casi siempre suele darse este matiz entremezclado con otros muchos, y por ello nos llama más la atención el relato en primera persona de José Zahonero, Memorias de un recién nacido (19), que viene a ser un canto a la madre bastante sensiblero, surgido del hecho concreto del nacimiento del primer hijo:

" Comprenderéis que han debido pasar muchos años desde el comienzo de mi fingida autobiografía hasta hoy, día en que mi esposa acaba de dar a luz un niño..., nuestro primer hijo. Pues bien: a fe de Carlos, que sólo por él y por mi esposa he comprendido algo que hasta ahora no había acabado de comprender...

Y loco de emoción, con los ojos llenos de lágrimas he tomado este medallón que aquí veis, retrato de la que fue mi madre, y he dicho, besándolo:

-Cuando nací, y aun después hasta este instante, no he comprendido cuánto he debido de amarte y te amo, madre mía... Sin duda alguna debes de existir en el cielo, porque este sentimiento de mi corazón es el único que es completamente digno de ti..."

Pero esto no es lo normal, ya que lo frecuente es encontrar este carifio familiar como un factor más que ayude a perfilar a un personaje determinado, o nos haga comprender mejor el por qué de las situaciones planteadas en el desarrollo de la historia, como sucede en Almas en llanto, de Juan José Vázquez (20), en donde Luis Antonio se ve "forzado" a representar el papel de

padre ante una niña que, sin tener perfectamente asumida la muerte real del suyo, lo confunde por su gran parecido con el auténtico; confusión que demuestra la necesidad de la presencia física de la figura del padre, para recobrar el equilibrio familiar perdido; por lo cual, ante las penosas palabras de la niña -"Papá, bésame; mamá llora mucho porque te marchaste. Siempre te está nombrando, y yo también lloro..."-, Luis Antonio "se hacía cargo de la situación en que se encontraba y de que la niña no podía soportar tan cruel desengaño, pues ella creía encontrarse ante su verdadero papá, y querer demostrarle lo contrario sería inútil". O también como ocurre en Mary Sol, de María Victoria Amor (21), que con un tono menos trágico y mucho más dulzón y empalagoso, nos muestra el sentimiento de ternura de la protagonista hacia sus hermanos pequeños, al quedar huérfanos, pues "ella había prometido a su madre que sería para ellos una segunda madrecita y que procuraría siempre guiarles por el buen camino; y ya que no se habían dado cuenta de la terrible tragedia, haría por todos los medios que nunca llegasen a comprenderla. Trabajaría siempre con gusto; olvidaría todos los lujos y comodidades que había tenido; pero sus hermanitos serían felices"; y su novio, el conde de Roel, conocedor de sus sentimientos, no quiso ser un obstáculo y "le prometió que nunca la separaría de ellos, que vivirían siempre a su lado y que, al igual que ella, sería para ellos un segundo padre y les querría siempre".

2) Sentimiento de amistad. Pero esta amistad a la que nos referimos no es la amistad de la camaradería, no es la del compañero, la del vecino, la del conocido, sino el afecto que se queda en puertas, por muy distintas causas, para convertirse en amor; es el escalón anterior en el que se instala y permanece la indecisión, la buena o mala fortuna que no empuja lo suficientemente fuerte para que nazca la pasión; todo queda en amistad, en una buena

amistad. "Para mí, después de la muerte del pobre Alberto -le dirá Laura a Felix en Prismas, de Antonio Mas Guindal (22)-, sólo puede existir la amistad. El amor es un sentimiento egoísta; la amistad, una afección desinteresada. Afortunadamente, nosotros, amigo Felix, hemos sabido quedarnos en esta última. ¡Es tan difícil conseguir que las relaciones entre un hombre y una mujer sean sólo amistosas!". Aunque si se alcanzan siempre estarán perseguidas por la amenaza de una transformación, contra la cual hay que permanecer alerta y discernir cuando el peligro es mayor. En Amor en las islas, de Fernando Gómez (23), se plantea una situación límite entre dos jóvenes, Rosario y Julio, que llega a resolverse cuando el trabajo de él, como ingeniero de telecomunicación, concluye y debe regresar a la Península, donde su novia lo espera; no obstante, lo que en apariencia queda zanjado por la amistad, no estaba tan claro en el fondo:

" Nunca hablaron de amor. Engañándose un poco a sí mismo. Julio se disculpaba así, cuando en su conciencia la tenue voz de algún remordimiento surgía acusadora. Bran amigos, sólo amigos...

Pero ¿era necesario hablar de amor? Esto habría que preguntarlo a los largos silencios que llenaban sus horas de paseos. Habría que indagarlo en el fondo luminoso de los marinos ojos de Rosario, en el tenue temblor con que a veces vibraba la suave piel de su garganta.

Tal vez pudiera también decir algo el tono, apagado y casi rutinario, de las diarias cartas de Julio a Ana María."

Situación confusa y difuminada semejante a la que Agustina Crespo presenta en su relato Amor divino (24), de una forma "inconsciente" quizá -por la sutileza y el excesivo lirismo en que la envuelve-; aunque en esta ocasión los personajes son una niña de "trece primaveras" y una jovencita a punto de casarse, entre las que nació "un cariño inquebrantable, que aumentaba a medida que el destino, con brusco aviso, las ponía a cada cual en su senda"; cariño que va más allá de lo puramente físico y que se manifiesta a través de frases y expresiones tan dudosas como falsas y artificiales:

" -No -dijo al fin Ina-. No es esa belleza la que te digo. Yo veo en tí una hermosura superior...

-¡Ina...! -reprochó alagada la joven.

-Sí, Lidia... -y con sus manecitas de nácar oprimió los brazos ambarinos de su amiga- Yo veo en tí algo más que tus ojos verdes y tu boca bonita. Es más; algunas veces no veo ni tus ojos, ni tu boca, ni el óvalo correctísimo de tu cara; pero en su lugar veo una plácida hermosura que sale de tí, de tu voz, de tus ademanes, de tus pensamientos, que parecen que traslucen a través de tu frente; veo en tus ojos, no su hermosura, sino algo inefable que transmite como si dijéramos tu alma, que se asomara a ellos para mostrar en una mirada toda tu belleza...

-¡Vamos, locuela!... -atajó riéndose Lidia.

-¡Te quiero mucho, Lidia!...

-¿Acaso no te quiero yo más a tí?

-¡No; tú nunca me querrás tanto como yo...!"

Sin embargo, estos planteamientos sobre amor-amistad, que en el marco de la juventud pueden resultar incómodos, e incluso dolorosos, para alguna de las personas implicadas, no llega a ser del todo así cuando surgen entre personajes de edad madura, cuya experiencia -aunque no necesariamente en cuestiones amorosas- les ayuda a ver las cosas con mucha mas claridad, como si los años tuvieran ahora una función demarcadora y englobasen todos sus quehaceres en una sólida sensatez, que impidiera cualquier amago de riesgo y aventura. Es el caso, entre otros, de Carmen Rey, protagonista de la homónima narración de Florencia Grau (25), que decide pasar una temporada con su sobrina Esperanza, cuando "lleva en el alma un deseo ardiente y callado de quietud, de sosiego", pues "necio sería esperar el amor en la hora del ocaso, aunque el ocaso tenga, algunas veces, reflejos cálidos de ardiente sol. Es tarde ya para el amor. Pero es tiempo aún para el cariño. Y allí está Esperanza, apenas mujer, que necesita ahora, quizás más que nunca, el calor de la ternura celosa y suave de la madre que no puede recordar"; pero su estancia se complica con la declaración amorosa del padre de Juan Ignacio, novio de Esperanza; cuestión que resuelve con su partida, pues ahora siente miedo, "miedo de todo. De la luz y del aire. De la soledad. De la compañía. ¡Si supieras qué triste es ver pasar

el amor a tu vera sin detenerse nunca! Pienso a veces, Fernando, que mi hada madrina debió de ser bruja y debió dejar a la cabecera de mi cama esta maldición: "Huirá de ti el amor, Carmen Rey; huirá siempre". Pero la realidad es que ese miedo tiene un firme sustento: "A nuestra edad -dirá Carmen- no se puede ya vivir de esperanzas"; y prefiere que todo quede en una buena amistad.

3) Sentimiento cariñoso hacia los animales. Desde antiguo se ha venido comprobando una y otra vez la gran capacidad de adaptación y de convivencia entre el hombre y los animales, sobre todo los llamados domésticos. Esta relación establece y pone de manifiesto unos lazos de afectividad entre ellos difíciles de calibrar, aunque nunca dejaremos de asombrarnos hasta que límites se puede ensanchar esta correspondencia sentimental.

No obstante, a lo que ahora concretamente aludimos, no es a la presencia de animales en los relatos de posguerra -que por otro lado es escasa-, sino a la importancia de la relación hombre-animal por las características especiales de descarga emotiva que presentan en la historia y que hacen de ese vínculo algo llamativo y fuera de lo común. Una atracción basada muchas veces en la fidelidad que proporciona alegría mientras dura y entristece al desaparecer, como en el relato de Sebastián Juan Arbó, Tom (26):

" El perro se volvió, buscó por todos lados con aire alarmado; husmeó el suelo, como siguiendo una pista, levantó la cabeza en dirección de donde se encontraba, le descubrió por el vestido, que se dejaba ver a través de los hombres y salió disparado en su dirección. Él había abandonado ya su escondite y le contuvo suavemente en las vivas demostraciones de alegría en que se le echaba encima gimoteando, y dando saltos y buscándole el rostro con el hocico y con la lengua. Acaricióle el dueño, llamándole en voz baja, y, en aquel momento en que el reflejo débil de un farol le daba en el rostro, hubiese jurado que lloraba. Esa escena tan sencilla me conmovió. Adiviné el drama de aquel hombre, que no sabía como desprenderse de su perro al que quería y al que no podía mantener, y por el que tal vez habrían pasado ya hambre él y sus hijos."

Una fidelidad con tintes lógicos de dependencia, que lejos de ser un impedimento favorece las relaciones y las hace más estrechas, semejante a la planteada en la insólita pareja formada por un anciano y un toro en El viejo "conocedó" y el toro Bondadoso, de José Mas (27):

" ¡Aquel toro! ¡Aquel toro! Estaría chocheando ya el señó Curro, pero lo quería coma a algo de su propia sangre. De becerrillo en el cerrado de las vacas paridas recordaba sus topetazos, sus ojitos alegres y su hociquillo húmedo y blanco por la leche que él le daba en un cubo; porque era huérfano de madre; la vaca había muerto de sobreparto y para que no se muriese también el recental, pues no se avenía a mamar de otras novillas, el señó Curro tuvo que actuar de nodriza seca, dándole leche en un cubo, hasta que el mamoncete pudo alimentarse de yerbajos.

De añojo, el becerro, iba detrás de la jaca del señó Curro como un corderillo. Cuando el viejo 'conocedó' descendía de la jaca, el becerro mirábale con los ojos húmedos de ternura, y daba saltos y brincos, como una cabrilla, en torno del señó Curro. Y en cuanto el viejo la acariciaba la testuz, tumbábase perezosamente en la alfombra verdosa del cerrado, levantaba las patitas delanteras como queriéndole abrazar y daba al aire su blanca barriguilla. Y no era manso el indino. Porque a los dos años, en la tienta, llamó la atención de todos por la bravura y el poderío."

El tono de estas relaciones, nacidas en un instante y aumentadas con el paso del tiempo y el roce diario, como cualquier otro tipo de sentimiento de afecto, queda bastante bien definido al comienzo del cuento de Manuel Pombo Angulo, Mi jaca andaluza (28), cuando, después de afirmar en primera persona que "aquella jaca andaluza era el amor de mi vida", hace una clara diferenciación de matices -con referencias cromáticas y escala de valoración- y confirma que "hay amores y amores. Hay la pasión oscura, con la luz de calleja y fondo aborascado de buena pintura; hay la pálida pasión de flor deshojada y corro en el colegio; hay la pasión serena, madura y aburrida, y hay una pasión superficial, bonita, que llamamos capricho. Así era la pasión por mi jaca. Por mi jaca andaluza".

Sin embargo, no en todos los relatos en donde se manifiesta este tipo de

sentimiento se ve tan clara esta relación caprichosa y admirable. Entre todas hemos tropezado con una historia corta, que lleva por título Brevisima historia (29). La novedad que nos presenta Irene de la Vega, su autora, radica, por un lado, en los protagonistas -Anita, "joven, bella y rubia", y un jilguero, "Ilusión"-, y por otro, en el tono dramático y fantástico que envuelve el final del relato. "Anita quería a 'Ilusión' con la ternura suave que las jóvenes soñadoras sienten hacia los pajarillos cantores, un cariño casi innato en ellas como producto natural de un alma verdaderamente femenina. Ella dejaba al pajarillo en libertad durante el día, pero al anochecer él volvía voluntariamente a su jaula y dormía en ella feliz". Pero si esta circunstancia no deja de ser curiosa y anecdótica, mucho más sorprendente -y con ello cambia el rumbo del relato- es el sentimiento del pájaro hacia la chica, pues "'Ilusión' adoraba a Anita con ciega pasión de enamorado, como se puede amar a una mujer hermosa y buena". Con esta identificación del sentimiento animal con el sentimiento humano nos prepara para el insólito final en el día de la boda de Anita: la chica deja en libertad al jilguero, que "se acercó a ella y, por un momento, en un extraño impulso, la ternura fría de su pico se posó en los labios ardientes de la joven"; más tarde, en la iglesia, durante la ceremonia, "'Ilusión' se picoteaba con furia el corazón". La decepción y el desengaño de un amor imposible, o no correspondido con igual intensidad, le conduce a la autodestrucción, tal y como pudiera suceder a cualquier persona de especial sensibilidad, si seguimos con el paralelismo y la equivalencia, lo que sobrepasa los cálculos de nuestro enfoque -no hablamos ahora de pasión amorosa, sino de afecto y cariño-.

4) Sentimiento de amor por Dios. Otra de las posibles direcciones por las que se puede encauzar los esfuerzos entusiastas del afecto es aquella que conduce hacia la figura de Dios. El momento no puede ser más propicio para ello, si consideramos los años de horror y tragedia palpable que acaba de sufrir el pueblo español. El hombre de los cuarenta vive en una sociedad fundamentalmente católica, que impone una forma bastante determinada de espiritualidad, que, aparte de ser medida de comportamiento según esté o no en conflicto con ella y pueda ajustarse o no a unos principios morales prefijados, ofrece una tabla de salvación, ya que la realidad tangible no es muy atractiva y entonces se ensaya esta otra vía espiritual.

A través de los relatos de posguerra han desfilado diversos personajes que de alguna forma dedican su vida y sus esfuerzos a Dios. Son todo ese conjunto de religiosos, formado por monjas y sacerdotes que en los relatos de guerra, como vimos, muestran su resignación y ejemplaridad. Pero no es en ellos, en cuanto figura, en quienes queremos detenernos ahora, sino en el sentimiento surgido de la necesidad de creer en algo más, en el amor inefable con carga de adhesión, de admiración, de adoración.

Dios, en estos momentos, connota ejemplaridad, oración, caridad; y en los relatos de fuerte carga propagandística no se desaprovecha la ocasión de señalar el camino más directo para conseguirlo. La narración fantástica de Gabriel Fuster, Alquimia (30), ofrece un trasfondo moral bastante relacionado con la idea que exponemos: la felicidad reside en el amor a Dios.

" Nunca la materia se convertiría en espíritu manejada por los mortales. Se llegaría a conocer toda combinación de los elementos, todo artificio químico, todas las leyes con que la naturaleza se pone a nuestro alcance, pero el ideal de un elixir de felicidad y la quimera de una piedra filosofal no debía buscarse en los laboratorios, sino en las elucubraciones del espíritu... Buscando en ellas habían ya deducido los filósofos que no existe felicidad fuera de Dios ni hay otra piedra filosofal que amarle y amar en él hasta a

los enemigos. Era en la alquimia del espíritu, en la oración y en la caridad donde había que buscar los ingredientes de las ansiadas fórmulas..."

Amor a Dios, a Dios ejemplo de buenas acciones y a Dios refugio, a donde recurrir en busca de esa esperanza necesaria. "Acaso no lejos de aquel convento -leemos en el relato de Agustina Crespo, Amor divino-, un hombre todavía joven buscaba el consuelo a su pasada desventura en algún hábito que le acercase al Señor, para darle a conocer más de cerca la llaga de sus dolores y consolarse ante el dolor sublime del Redentor..." No obstante, sean cuales sean las causas o los motivos por los que se elige y busca este sentimiento elevado, siempre se manifestará por aquel entonces con una valoración positiva, pues son muchos los que alimentan una fe indiscutida, sin tener muy en cuenta la corriente "existencialista" del momento, y aceptan de buen grado a los que como Ina, también en Amor divino, quieren consagrarse al Señor, "porque sólo él podía despertar en su alma ese amor inmaterial y divino que sólo se alimenta de los goces del espíritu, elevando el alma hasta los confines del amor sagrado donde sólo vive para el Santo sacrificio".

Hasta ahora nos estamos refiriendo al sentimiento amor-carifio y a las distintas formas de escape de esta afectividad; sin embargo también matizábamos antes que, en el momento de aludir al sentimiento amoroso en sí, debíamos resaltar en primer lugar al afecto-atracción, al amor-pasión. Asimismo, como acabamos de exponer con el amor-carifio, en este amor-pasión hemos detectado una amplia serie de matizaciones, gracias a las cuales podemos agrupar a bastantes relatos, si no olvidamos la esencia del propio sentimiento y la reacción negativa al surgir los celos y el desengaño. Por ello vamos a

presentar tres grandes bloques: a) donde se cuestione el verdadero amor y el simple interés; b) el sentimiento amoroso propiamente dicho con distintas tonalidades: pasional, juvenil, romántico, etc.; y c) donde se plantee el sentimiento penoso de los celos y el dolor producido por el desengaño.

A) Verdadero amor o simple interés. Es la primera disyuntiva que se nos plantea a la hora de abordar el tema en profundidad. Con ella queremos discernir los relatos que proclaman la importancia de la pasión amorosa, de aquellos otros que relegan a un segundo lugar este sentimiento. En el fondo existe, por un lado, una difusión y propaganda de la virtud en el amor, y por otro, un reflejo, con matices costumbristas, de la existencia real de la preponderancia del materialismo en cuestiones sentimentales. "He comprendido en este momento -dirá un joven ingeniero en La carta jamás escrita, de Angel Marrero (31)- cómo mi vida había sido hasta entonces una estúpida sucesión de ejercicios escolares bien resueltos, y como había tenido que perder un amor para saber que el amor lo era todo... Que el amor era lo primero..."; idea que choca con otros planteamientos, parecidos al que leemos en Pudo ser..., de Antonio Walls (32): "Se llevaba a la boca la cucharada de fresas con nata, cuando oyó decir por centésima vez la frase insoportable: -El hijo de mi amigo Álvarez sí que sería un buen partido para Charito-"

El verdadero amor estará por encima de cualquier apego materialista y fuera también de cualquier acción promovida por la conveniencia y el provecho; no importará las apariencias físicas, sino que el atractivo se encontrará en la virtud interna, en unas cualidades no materializadas en el aspecto de una persona; se valorará no "el cómo se está", sino "el cómo se es", y sobre todo "el cómo se actúa": condición interior que se traduce en un comportamiento humanitario y ejemplar.

Así, en varias narraciones del momento se recogen mensajes, que en clave de moraleja proclaman una defensa y reivindican una potenciación del sentimiento amoroso nacido por la calidad de lo que se encuentra más allá de la fachada y del aspecto seductor y hasta ficticio de sus personajes; apariencia embaucadora pero insostenible en unas largas o cortas relaciones, en donde se demostrará su insustancialidad -la belleza será un adorno secundario y, a veces, el complemento ideal, pero nunca esencial-.

" En algunas ocasiones encontró sola en la casa a Luz.

Entonces, retenido por un encanto indefinido junto a aquella mujer, que vista de pasada en la calle no se hubiera detenido a mirar, se prolongaba más la visita; charlaban de insulseces, pues el retraimiento de Luz le impedía estar al tanto de las actualidades, que al ser comentadas esmaltan una conversación y la hacen interesante.

Sin embargo, el diálogo con aquella mujercita sencilla, que ignoraba el arte tan femenino de seducir, ofrecía el poderoso aliciente de la novedad al que estaba saturado de las sabias coqueterías de otras.

(...) en un acceso de romanticismo, el hombre fatuo ha pedido la mano de Luz, la de uñitas sin pulir, arañada por la aguja.

La Cenicienta sonríe al triunfo de sus callados anhelos. La tía Lola se hace cruces para sus adentros de que la insignificancia de Luz haya conseguido rendir al hombre ante el cual se estrelló el influjo fascinador de su sobrina Elena."

(El encanto de la Cenicienta, de Julia Mérida, en Letras, 30 de junio de 1940)

" -Realmente tiene razón. Soy un pobre, un lamentable ser en todo. Hasta en lo que creía mi arte. ¡Arte! ¡Qué ridiculez! La única verdad de la vida y del arte, de todas las artes, del arte dramático inclusive, está en el corazón de una mujer, ignorado siempre a nuestros ojos, detrás de una fisonomía que nuestros ojos con jactancia ridícula y falsa pretenden conocer".

(La cara y el envés, de J. Aguilar, en Lecturas, noviembre-1943)

" ... Desde aquel momento, Félix comenzó a palidecer a los ojos de ella, a descender del pedestal. En cambio, don Roberto, con su nada agraciada figura, fue adquiriendo, en la fantasía de doña Magda, proporciones cada vez mayores.

(...) Félix era uno de estos: incapaz de distinguirse -en nada ni por nada- del resto de sus semejantes. A no ser por su físico, por su fachada: de facciones correctas, pero con escasa expresión; de

una elegancia anodina, siempre fiel a la moda, pero con cierta mezquindad(...)En tanto que... don Roberto era todo lo contrario (...)

-Un hombre comprensivo, amable, de exquisita sensibilidad, es un tesoro para la mujer. ¡Son tan raros!

-Con un marido así -terció la señora de edad provecta, suspirando leva- el amor no muere nunca; es una eterna luna de miel."

(Magda y ellos dos, de Montenegro, en Destino, 7-junio-1941)

" 'Os explicaré todo se acudís el jueves, día 8, a la puerta principal del Retiro, a las doce de la mañana. Iré con un amigo porque debo deciros que hace cerca de cinco meses un trozo de metralla mutiló mi rostro privándome de la vista. Ahora sólo mendigo la limosna de vuestra amistad'. Salvador

-¡Dios mío! -sollozó Cristina-, gracias por conservar le la vida, y ayudarme a curar las heridas de su alma.

-¡Desfigurado y ciego! -se estremecía Lily, que apenas sabía de abnegación y sacrificio-. No seré yo quién acuda a esa cita, sufriría viéndole y él también, adivinando mi horror.

-Lily, eres despreciable, no creí que tu egoísmo fuera tan feroz. Yo iré ¡ya lo creo! y me sentiré feliz sirviéndole de lazarillo, ahora no verá si soy más o menos bonita, sólo sabrá que me enorgullezco de ir con él y también que le amo, ya puedo decírselo sin rubor, porque ahora sí que voy a demostrarle un amor infinito e inquebrantable."

(El desconocido S.O.S., de Irene de la Vega, en Domingo, 23-V-1943)

Este último relato, en donde la apariencia física deformada no es obstáculo para la existencia del sentimiento desinteresado del amor, nos da pie a referir otro conjunto de narraciones que demuestran que la pasión puede también nacer en personas con defectos físicos o síquicos, transitorios o definitivos. El amor no excluye la posibilidad de surgir entre una galería de personajes, que haciéndose eco de la tendencia tremendista del momento -aunque en los relatos se manifieste en rápidas pinceladas-, dan una nota sórdida y lamentable dentro del marco efusivo y vitalista que supone la explosión de una pasión tan arrolladora como la amorosa. Pero este contraste lejos de mermar fuerza y calidad a la pasión, le dan un aire idílico y romántico, que ennoblece a quienes lo sienten. La tara y la enfermedad vendrían a significar la nota realista, la huella naturalista de moda en la época; el lirismo y la

virtud del amor velaría con sutileza tales defectos. No recordaremos al personaje por sus deficiencias, sino por los sentimientos que se despiertan en él, o que él ha conseguido despertar en otro. Pensemos, por ejemplo, en la forma tan poco repugnante con que M. Estrada narra el beso de la secreta enamorada al cadáver del ciego protagonista de Ruiseñor (33), cuando "trajeron a la villa su cuerpo exánime sobre unas angarillas. Y las mozas, como último homenaje, vertieron flores sobre el cadáver del ya mudo cantor. Y una de ellas, ¡ah!, una de ellas (yo lo he visto), con los ojos velados por las lágrimas, posó sus labios frescos sobre los marchitos labios de 'Ruiseñor'"; se significa el hecho, pero de pasada, porque no es esto tan llamativo como descubrir el desconocido amor: "yo guardaré tu secreto", "no les diré tu amor, que no sabrían comprender. Para las gentes serás sólo el cantor de los caminos que en los caminos dejó la vida. El pobre diablo ciego que, para ganarse el pan de cada día, iba de puerta en puerta vendiendo sus canciones..."

De igual manera, con la presencia del amor, se suavizan situaciones tan extremas como la del matrimonio de leprosos en Una sombra entre dos almas, de Adolfo Lizón (34):

" El cogía una mano en su única sana y se la besaba. O bien con el muñón del otro brazo, allí donde la mano había caído, la acariciaba lentamente los cabellos. Luego, torpemente seguían paseando. Y no oían al mirlo que sobre el tejado entonaba su dulce canto, ni veían las copas de los pinos que el sol, atravesando valerosamente con su último rayo las nubes, doraba, ni oían las plegarias que manando de bocas leprosas subían hacia Dios, recias como un rayo de luz".

O la del poeta de Sinfonía de otoño, de Roberto Molina (35), que materializa su ideal de mujer en su vecina Ana y "al verla de improviso, quedóse extático y embobado. Parecía despertar de pronto a la vida, caer de un mundo desconocido y ser aquella carita de Ana, palidecida por la luz estelar, la primera maravilla que ofrecíase a su vista", pero Ana estaba enferma, muy

enferma, y muere tísica. O la situación planteada en La niña sentada y preciosa, de "Tristán Yuste" (36), entre Jesús que pretende declararse a Esperanza, "sentada invariablemente en una silla baja cerca de su balcón", porque era paralítica. O como la pasión despertada en el protagonista del relato de María Pilar Velluti, La belleza boba, por Maruja, a quien "lo mozos la huyen porque dicen que está endiablada. Pero son cosas de los pueblos, es tonta, pero buena chica, la pobre. Nunca hizo mal a nadie". O como en Víspera de la ausencia, de Mercedes Ballesteros de la Torre (37), en donde Natalia, aún sabiendo que le quedaban sólo tres meses de vida, tiene una aventura en Bayreuth con Alejandro, a quien le hubiese gustado ocultar "su punzante secreto, compartir su amor durante aquellos únicos tres meses, y, luego, en noviembre, marcharse sin decir adiós, marcharse definitivamente, para no volver a pisar tierra del mundo, para no volver a padecer ni a gozar amor".

Todo esto hace más factible el pensar que en el amor, en el verdadero amor, se valora la virtud y la pureza del sentimiento; no valen los engaños, y son muchas y variadas las soluciones con que acaban historias complicadas, para quitar el velo de los ojos a personajes que a última hora descubren y aprecian el único y definitivo amor. En La sortija de esponsales, de Matilde Muñoz (38), Ernestina, pocos días antes de su boda, conoce a Andrés, quien le cuenta la verdad sobre su prometido Ramiro; rompe con él y poco a poco se enamora de aquel otro por su honradez. En El hombre de Eva, de Luisa María Linares (39), Juan Ignacio y Genoveva coinciden en un refugio de montaña, guiados por el destino, al huir respectivamente de Carlota Giner, actriz posesiva, y de Lorenzo, tonto y rico; "las miradas volvieron a encontrarse, y ambos leyeron en los ojos del otro multitud de cosas que no sabían decirse"; nace el sincero amor, "nunca me había enamorado -confiesa Juan Ignacio- y ahora comprendo el motivo. Nunca encontré a nadie como usted". En ¡Ha sido

ella!, de Vicente Vega (40), Fernando Armengol, pintor de éxito, termina por apreciar los valores de Matilde, su modelo, después de descubrir la doble vida de su prometida Mariam. En Alma de muñeca, de Bienvenida García Pablos (41), Alfredo, joven médico, descubre en Alicia -Lili-, su ideal femenino, a quien susurra al final del relato una "apasionada" declaración: "Y ahora serás para mí; para mí tu belleza y tu alegría; para mí tus canciones y tus risas; para mí tus ternuras y amores...; toda tú, nena mía! Junto a la miseria es donde tu alma se ha revelado pura y hermosa como es. ¡Te amo, Lili, y serás mía!". En El misterio de la secretaria, de "el profesor D'Rouban" (42), Alfredo besa enamorado las manos de Ester, cuando descubre su actitud caritativa hacia los niños de las periferias de Madrid. Y en tantos y tantos otros en donde triunfa el amor en un final feliz.

Amor verdadero que no está reñido con la edad y también en la madurez surge, cuando, de nuevo, no es el físico lo que importa. Es un amor tranquilo, sereno, reflexivo, en el otoño de la vida, que, sin el apasionamiento desmedido de la juventud, consigue vislumbrar con más claridad la realidad y controlar mejor los impulsos amorosos. "Pero a mí ya, querida, no me interesa el flirt -dirá la hermana mayor en Tengo una hermana solterona, de Josefina Rivas (43)-; estoy ya cansada, aburrida, hastiada de todas las bonitas palabras que esconden las más vacías e inocuas sensaciones. Ya voy aprendiendo a prescindir del oropel -el papel de plata que envuelve los bombones- y a considerar sólo el valor real de las cosas. Yo deseo ya un amor para toda la vida o estar tranquilamente en mi casa, pero... ¿flirts? No, hija mía; eso queda para tí, no hay nada más cursi y ridícula que una solterona con amores no correspondidos". Por ello, en los relatos que presentan estas situaciones -como por ejemplo Revivir, de María del Carmen Barberá Puig (44), Entre nubes, de Elena Guzmán (45), El que no miente, de Juan de Alcaraz (46), Hoy hace diez

años, de Ana María Ullastres (47)-, está constante una apreciación del tiempo, del tiempo perdido, del tiempo recordado, del tiempo presente, que va unido al personaje, en su mente o en su aspecto, pero que no impide renacer, recobrar la ilusión, la pasión amorosa en un momento en que "las palabras son distintas a las de otros días bajo los rayos del sol, y, de pronto, tienen la sensación maravillosa de 'haberse encontrado', después de mucho tiempo de buscar en vano" (48).

Sin embargo, la otra opción de la disyuntiva presentada más arriba nos demuestra que no siempre hay desinterés en materias amorosas, y la pasión, en no pocas ocasiones, es una máscara encubridora de unas intenciones menos nobles que cualquiera de las que acabamos de comentar. Así, expresiones como la recogida en el relato de Julián Reizábal, Comedia de estío, (49)

" (...) Bien se ha visto que no era bastante. Hacía falta esta segunda parte para desenmascarar a Fernando, para que se demostrase que sólo le guiaba el interés, a pesar de sus alardes de puritanismo y de delicadeza. Si Dolores no hubiera ocupado mi lugar, yo habría caído en el engaño confiando en un amor que en realidad no existe..."

no son extrañas en los relatos de la época, que, por un lado, advierten la falsedad y el engaño de estas situaciones; y por otro, denotan una realidad palpable, casi habitual, y entonces se acentúan los rasgos costumbristas, al intentar reconstruir circunstancias, ambientes, personajes, y expresiones fácilmente identificables con una verdad cotidiana.

La conveniencia, en muchas ocasiones, aflora directamente y se plasma en el intento de cazar a la pareja, como en El huerto del francés, de Juan F. Muñoz y Pabón (50), en donde "el que entra, cae...", o en Efectos de Luz, de Nicolás González Ruíz (51), cuando Luz pone en práctica una estrategia para casarse con Miguel. "Cazar" a la pareja siempre va unida a la idea del "buen

partido", papel que representa el hijo de los señores de Alvarez en Pudo ser..., de Antonio Wallis (Y, 1940), Renato de Araujo, "inmensamente rico" en Melodía azul, de Alfonso Costa Dequidt (Letras, 1943), Alfonso, "hijo de una familia distinguidísima, aunque venida a menos" y su mujer, "hija de un naviero opulento" en ¡Oh, el mar!, de Juan Antonio de Zunzunegui (Fotos, 1941), o el industrial en Otoño, de Melchor de Almagro San Martín (Lecturas, 1943). Pero esa esperanza que se alberga y alimenta por conseguir un "buen partido" lleva tras de sí el interés crematístico que hace de las relaciones amorosas meras transacciones económicas; se manipula el sentimiento y deja de ser pasión:

" (...) Entonces, bajo sus dulzuras y sus poesías había una roca de egoísmo material y duro. Porque a él no le cabía duda de que era Carlota, su interés propio y sus afanes de lujo, lo que pesaba antes que el interés de los suyos, y, desde luego, que su pobre amor. La romántica era sólo una envoltura aparente de la niña materializada.

Llegado el momento de elegir entre la riqueza y él, pobre chico sin recursos, que le había ofrendado lo más puro de su alma, le tiraba al suelo como un trapo inútil. ¡Dios mío! ¿Serán de esta manera todas las mujeres del mundo? ¿Flores al exterior, cálculo por dentro? ..."

(Otoño, de Melchor de Almagro San Martín, Lecturas, septiembre de 1943)

" -Ya te dije que nos adelantábamos. Dijimos que vendríamos a las cinco y apenas son las cuatro y media.

-¡Qué quieres, hija! Se me adelantó el reloj. ¡Bonita casa! Vive bien tu amiga, y aquí... hay dinero -observó señalando la alfombra de nudo y las porcelanas de la vitrina.

-Así lo espero. Y como la chica será su única heredera, y es distinguida y sana, espero que nuestro hijo sea feliz. De lo contrario me hubiera opuesto a esta boda como a la que locamente proyectasteis para Augusto.

-Proyectamos, querida, proyectamos. Tu eras la primera ilusionada con la chica y, después de todo, ¡no saliste perdiendo! Pasada la violencia, te quedaste con la pulsera de pedida que había comprado nuestro primogénito.

-Y me quedaría igualmente con la del benjamín, deshaciendo veinte bodas, si con ellas viera comprometido el porvenir de nuestro hijo. Ya ves que Augusto se casó luego bien y vive sin cuidados. Con aquella pobretona hubiera llevado una vida mezquina y estrecha. Los hi-

jos pasan el sarampión del romanticismo y a los padres nos toca cuidar los días de fiebre con sentido práctico."

(La cadena, de Gracián Quijano, Medina, 2-mayo-1943)

" No podía caberme el menor remordimiento. Carlota se había casado conmigo por mi título de príncipe. Mi título de príncipe era falso, es verdad; pero más falsas eran las perlas científicas de mi suegro y yo aceptaba la fortuna que le habían producido con tan pocos escrúpulos como ellos aceptaron mi título.

En realidad, habíamos cambiado dos valores apócrifos. Ahora bien; debo confesar que los dólares del señor Raskin eran, y siguen siendo para mí, un poco menos 'apócrifos' que mi título..."

(Un golpe de fortuna, de Benigno Bejarano, Letras, junio-1939)

Pero si la búsqueda de beneficios hace frías y calculadoras a estas relaciones, también nos encontramos con el otro extremo, en donde se "peca por defecto" al no interesarse en absoluto por estas cuestiones, o dejarlas en un segundo plano, como en El amor, después..., de María Amalia Bisbal (52), en donde el protagonista lo reconoce: "tenías razón, he sido un miserable y un cobarde; estoy 'situado' -¿recuerdas tus palabras de aquel día?-, he conseguido lo que me propuse, todo, todo menos el amor. Dejé el amor para después... y el amor ha pasado definitivamente, ¿verdad?". Se antepone al amor cualquier otro asunto, y, al fijar unas prioridades en la vida de los personajes, se dejan escapar quizá las mejores oportunidades; unas veces por ambición, como en Sueños de ambición, de Pilar Millán Astray (Rotos, 1943); otras por considerarlo un juego, como en Una y cuatro..., de Antonio Mas-Guindal (Medina, 1944); otras por no dedicarle tiempo suficiente, como En pocas palabras, de Rafael Vázquez Zamora (Destino, 1944); y en definitiva, como dice Conchita Santasusana en su relato recogido en "La novela brevísimas" (Domingo, 1944), "había llegado demasiado tarde", "su misma excesiva confianza le había hecho fracasar en esta ocasión. Y para siempre perdía lo mejor que en su paso por la vida encontrara".

B) El sentimiento amoroso propiamente dicho. Con este bloque vamos a ir descubriendo los matices más relevantes con que el escritor de los cuarenta nos plantea el tema del amor. En los relatos -a los importantes en este sentido haremos mención en las próximas líneas- ya no se valorará si es decisiva la presencia del amor en las vidas de los personajes, ni tampoco si se trata de un amor puro o con intereses, verdadero o falso..., sino que en todos ellos, como fuerza aglutinante y englobadora, quedará constancia del amor con sus distintas tonalidades y grados, desde el más ingenuo amor platónico hasta la descarada aventura pasajera con situaciones de erotismo entrevelado.

Quizá sea en estas narraciones en donde se nos va a ofrecer las consideraciones y apreciaciones más cuestionadas y resbaladizas del tema, cuando el sentimiento deja de ser dominado para convertirse en dominador y sea la fuerza que arrastre, que condicione, que construya o derrumbe, la existencia de los personajes que lo sienten, disfrutan o padecen. Por ello, comenzaremos nuestra escala por el inocente amor juvenil para concluir en la pasión oscura del deseo.

Dentro de la fuerte inclinación de la época a las historias de color rosa, con finales felices y protagonistas de aspecto saludable e intachable conducta, encontramos un grupo de ellas dedicadas a resaltar la ilusión del "amor juvenil". Se trata de planteamientos esperanzados en el descubrimiento de los primeros amores, que en ambientes desenfadados, entre bromas y superficialidad, matizan una de las mejores etapas vividas por los personajes; instantes especiales que recordarán siempre, como Elisa, la protagonista del cuento de Mercedes Ballesteros de la Torre, La vida olvidada (X, 1944), que tratará de tener siempre presente, aún con el paso del tiempo, la imagen de Luis, "que había terminado ya el Bachillerato y llevaba pantalón largo", cuando le pidió los apuntes de Física y Química. O como le ocurre al narrador

de La ascensión a la fuente, relato de Jorge Santa Marina (Letras, 1939), que nos cuenta sus años de juventud, sus lugares de reunión, "Zurbano, 7", en donde "en derredor de aquellas mesas de blanco mármol, se fraguaban las más terribles bromas, se componían los más divertidos planes", como la llevada a cabo -poner en contacto a una pareja, María Ascensión y Fermín Lafuente, a través de unas cartas de falsos autores- en la historia que trae a colación para justificar el final de la narración: "Pasaron los meses... Por motivos particulares tuve necesidad de hacer un envidiable viaje al África meridional. Cuando volví encontré algo que me hizo pensar y sonreír... El más insignificante detalle es a veces el determinante decisivo de nuestra existencia. Una pequeña broma había sido suficiente motivo para unir dos vidas. Así me lo comunicaban María Ascensión y Fermín en afectuosa carta, en la que me rogaban asistiese a la boda en calidad de padrino". O como sucede en El recuerdo de aquella rima, de José Altabella (Domingo, 1943), que haciendo honor al título, pasado un tiempo, renacen unas relaciones al oír unos versos de Bécquer, y "a partir de entonces, tarde memorable en el emocionario de sus juveniles existencias, trenzaron un nuevo idilio, fuerte y seguro, eterno e inmutable, hasta donde pueden ser fuertes y seguras, eternas e inmutables, las cosas de la vida..."

Son éstos relatos que reflejan, con acusado matiz costumbrista, una adolescencia que tropieza con el amor en el colegio, en las tertulias, en los bailes, ...; el grupo de amigos es el mundo que envuelve a los protagonistas -¿Por qué era fea?, de Rosa María Cajal (Y, 1944); Siete a cinco, de J. Calvo (Letras, 1939); Las tres muchachas y el violinista, de Alfredo Marqueríe (Fotos, 1941); Violetas en el estadio, de Rafael García Serrano (Fotos, 1941);...-, pero pronto, gracias a la presencia del amor, sus vidas cambian, se van individualizando del grupo y construyen su propia personalidad, a la

vez que descubren la personalidad del "otro". Estrenan una nueva existencia, en donde todo gira alrededor de la pareja y todo está en función de ella. La protagonista del relato de Adolfo Prego de Oliver, María, año de 1902, (Y, 1939), en el parque del colegio conoce a su futuro novio, Luis, y desde entonces todo cambia, "cada nuevo día le resultaba más corto que el anterior. A las entrevistas fugaces añadió el constante pensar en su querer. Volaban las horas, llenas de cosas imaginadas. Luis adquiría el aire de un ser irreal y perfecto, capaz de triunfar de la vida misma". Y en Quando una madre comienza a sentirse suegra, de Luis G. de Linares (Domingo, 1941), a través de una conversación, un hijo va descubriendo a su madre las excelencias y las virtudes de Carmita, su novia, con la que espera compartir su vida, a pesar de las continuas réplicas de la madre, que no obstante reconoce que es amor y no aventura pasajera.

Sin embargo, este último relato citado es una excepción dentro del planteamiento que se nos ofrece en aquella época del amor juvenil, con fuertes y acusadas connotaciones de desenfado; aunque no por ello en este sentimiento se encuentre ausente el sufrimiento y la ansiedad, cuando una vez conocido no se disfruta plenamente, como leemos en la también aludida narración de Adolfo Prego de Oliver, después de explicar Luis a María que se marchaba a otra ciudad, al ser trasladado su padre:

" Ahora caminaba hacia casa con la cabeza baja. Ella no había solicitado nada, no había buscado al amor... Sin su intervención, un hombre se la había metido en el alma... Y todo esto se lo quitaban. ¿A qué venía este castigo? ¿Por qué la dejaban otra vez a solas con su viejo tutor y su vieja criada, con aquellos cuadros oscuros, fantasmales y sombríos? ¿Tenía algún objeto la crueldad? ¿Servía para algo o para alguien? ¿Quién se beneficiaba de que ella quedase abandonada? Temblando por el frío, cogió el aldabón labrado y dió un golpe agónico. Nunca llamaba así. Eran tres golpes los de ritual. La criada sabía quién venía y bajaba las escaleras llevando en la mano un candelabro. Esta noche, levantó la mirilla y preguntó: "¿Quién está ahí" "Soy yo, abre".

Pero si estos amores juveniles se acompañan la mayoría de las veces por la euforia propia que produce todo nuevo descubrimiento, no es de extrañar que muy próximo a ellos y bastante enlazado con la juventud se encuentre el "amor romántico-platónico" con todas las ensoñaciones y todos los lirismos que arrastra semejante sentimiento.

Se trata de una emoción más individualizada que compartida, ya que la persona que la siente encuentra bastantes dificultades para poder exteriorizarla y, en muchas ocasiones, termina convirtiéndose en el secreto íntimo, jamás revelado, mucho más cuando las circunstancias no son propicias para manifestarlo. Son los típicos enamoramientos del profesor de turno, como sucede en Las mariposas blancas, de Julio Romano (Fotos, 1940) (53), Bolitas de papel, de Rosa María Cajal (Y, 1943), El nuevo profesor, de María Ascensión Fresnedo (Domingo, 1943), etc. que, junto a otros tantos ejemplos, nos confirman la temprana edad, por lo general, de sus protagonistas y lo anecdótico de las situaciones planteadas; así en Los quince años de Cupido, de Maruchín (Domingo, 1942), la protagonista se enamora del conductor de un omnibus; en La primera carta seria de María Antonia Campogiro, de Luis Hurtado Alvarez (Fotos, 1941), surge un amor platónico por un pintor casado; en La modestilla y el torero, de Manuel Camacho Marín (Haz, 1941), también ella se enamora de él platónicamente; en Un cuento de amor, de Manuel Pombo Angulo (Y, 1942), no hay posibilidad de demostrar el amor que siente un cuarentón por la joven María; en El troglodita y la primavera, de María Isabel C. de Agullar (Domingo, 1944), el romanticismo se encuentra en la curiosa relación juvenil y muerte de Dulce y Amor; en Luna de octubre, de José María López Abellán (Medina, 1942) el lirismo radica en la pasión por la amada muerta; en Victor Fidel, de V. R. Montesinos (Y, 1939), un escritor con aspecto físico deforme se esconde tras el seudónimo, aunque es inevitable que sus lectoras, enamora-

das por sus obras, deseen conocerlo; en Su obra preferida, de Eugenio Mediano Flores (Fotos, 1944), el protagonista, Miguel Guzmán, director de orquesta, se va enamorando de una desconocida, de un "fantasma"; etc., etc.

Sentimiento amoroso romántico-platónico que también se caracteriza por un intento casi imprescindible y asiduo de modificar la realidad envolvente, que resulta demasiado prosaica para determinadas sensibilidades creativas en determinados momentos, que vienen a ser los más propicios para la fantasía. Gracias a esta pasión la imaginación crea un estado especial de ensoñación capaz de modelar al libre gusto de cada personaje unas situaciones, que complacen momentáneamente a quienes las promueven. Así, nos encontramos con las ilusiones de una criada por "su príncipe azul" en La invitación sin vals, de María Pilar de Sandoval (Fotos, 1943); con las distintas versiones que es capaz de estimular la imaginación romántica a partir del hecho concreto de tropezar con una rosa marchita, en La flor en el sendero, cuento de Aurora Mateos (Medina, 1943); con el eterno soñar con el deseado y esperado amor ideal, en Pan en el bosque, de Blanca Espinar (Fantasía, 1945); o con la aventura fantástica que despierta en Rosa María el dibujo de un caballo blanco y un príncipe -su primer amor- en una estampa, en El príncipe de la bombonera, de Leocadio Mejías (Fantasía, 1945).

Curiosamente, toda esta fantasía y derroche de imaginación, que construye situaciones más soñadas que vividas y proyecta futuros de no fácil consecución, va disminuyendo conforme encontramos relatos que tratan de reflejar el "amor matrimonial". En estos cuentos vuelve a predominar la nota costumbrista, y más que tratar el sentimiento del amor en el matrimonio nos acercan a la realidad de la vida en pareja. Digamos que son más "situacionales" que "pasionales", porque exponen situaciones concretas que se desprenden

de la propia existencia. De nuevo vuelve la moralina y nos recuerda, según el absurdo tópico, que con el transcurso de los años "vamos tomando tierra y perdiendo altura", nos aferramos más a la realidad vulgar, que llega a reducirse a una lucha diaria por mantener y conservar el amor y las buenas relaciones, las tangibles, las inmediatas; aunque nos encontremos con historias del tipo de Inmortal amor, de Adolfo de Sandoval (Letras, 1939), que defienden, haciendo honor al título, un amor que perdura aún después de la muerte de un miembro de la pareja, en este caso la de él:

"Sí, no hay duda -insistió la señora-; es el alma, es el corazón de Federico el que vibra ahí y el que de ese modo hace sonar las teclas del piano. ¡Qué prodigio, Señor!...Y prodigio de amor es éste; del cual nunca he oído en mi vida. (...)

¡Ríporlate d'amor!..., seguían sonándole las teclas del piano; "¡habla, habla de nuevo; nunca dejes de hablar de amor!" Eso le decía ahora el piano; e imaginándose Verónica que en los momentos plácidos de sus amores con Federico, decíale a éste: "Vuelve a hablarme de amor!"... ¿Podía dudarse ya?... ¡Era el alma de él, que descendía desde las altas moradas de grandeza, para seguir viviendo en inefable comunión espiritual con la de su Verónica! Y no, de ningún modo, podía ser otra cosa".

Sin embargo, son muchos más los relatos que presentan unas relaciones deterioradas por los pequeños o grandes problemas y las desigualdades surgidas con el paso del tiempo, que hacen que se enfríe el entusiasmo juvenil, como se refleja en La novia del poeta, de Nicolás González Ruíz (Fotos, 1941), en donde se acusa este alejamiento en el hecho de leer Joaquín sus propios poemas a Luisa: de novios si lo hace, de casados no.

De este modo, aunque son diferentes las situaciones proyectadas, el mayor número de ellas girarán alrededor de esas dificultades de convivencia, que van desde el más insignificante contratiempo surgido, por ejemplo, por no acordarse del aniversario -tal es el caso de Luna de miel, de Gregorio Guíjaro (X, 1943)-, hasta la más angustiosa duda de infidelidad, como la sufrida

por Eduardo, durante dos años, y que no se atreve a disiparla ante su esposa moribunda en el relato de Félix Ros La ocasión (Fotos, 1941); sin olvidar la consabida lucha diaria por llegar a fin de mes:

"Paco y Adela, asu regreso de un corto viaje nupcial, estableciéronse en su pisito, muy coquetón y muy flamante, decorado y fúlgido como una tacita de plata... Adela, completamente feliz, se dispuso a debutar como señora de su casa, "documentándose" en los domésticos quehaceres y en el difícil arte de manejar un duro con el máximo de economía y de aprovechamiento... Del fondo de un baúl empolvado Adela sacó un día cierto libraco del colegio, que repasó y volvió a estudiar con ahínco... Eran formularios de "la compra", menús, contabilidad detalladísima sobre la base de un presupuesto fijo; aprovechamiento de cosas: toda la teoría de la administración casera, en una palabra..."

(La solución, de Curro Vargas, en Letras, mayo 1942)

No obstante, observamos que en varios cuentos que desarrollan ésta temática se ofrece también la solución para evitar el problema planteado. Surge, entonces, una nueva muestra de relación sociedad-literatura: por un lado, la realidad ofrece unos hechos que son tomados y plasmados en el relato; y por otro, la literatura, tan fuertemente "dirigida" en estos años de posguerra, "aconseja y educa" a sus lectores, siempre en defensa de la moral y del buen gusto. Así, entre otras resoluciones, se favorece y potencia la maternidad como una alternativa más, suficientemente poderosa y capaz de solventar unas críticas relaciones

"-No tiene nada contra ti. ¿Por qué lo iba a tener? Reconoce que eres carifiosísimo con ella. Pero... Elena se aburre... Le falta algo en la vida. ¿No adivinas el qué?

-Pero, mamá, ya sabes que Elena no puede...

-Sí, eso creemos. Pero precisamente he oído hablar estos días de un médico que hace maravillas. Llévala a verle. ¿Por qué no? Otros casos más difíciles se han visto...

Elena levanta la cabeza. Marta busca en sus ojos y encuentra con asombro una mirada profunda de agradecimiento, de esperanza. Ha acertado. Ha dado a su nuera una razón de vivir y hasta de olvidar. Eduardo corre a su mujer y la abraza. Con entusiasmo, con cariño.

-¡Elena!... Si fuera posible. Un hijo...

Y Marta ve que, por fin, Elena sonríe.
 - Sí, Eduardo. Es lo único que nos falta..."
 (Comprensión, de Julia Maura, en Fotos, 14-junio-1941)

" Pero un día los criados notaron algo desusado en la casa.
 -¿No os dais cuenta? -se preguntaban unos a otros-. Llevan los señores ocho días sin regañar.
 -Pero él no come a gusto.
 -Bien, pero come, y hasta dice chistes durante la sopa...
 -¿Qué raro! Aquí hay gato encerrado.
 ¡Y claro que lo había! Juan llevaba una temporada que llegaba tarde a la oficina, y que desde ella llamaba frecuentemente al teléfono para hablar con Juana. No salían apenas de casa, y cuando lo hacían él la llevaba muy apretada del brazo, ayudándola a bajar la acera, sosteniéndola casi en vilo al subir las escaleras del "Metro"
 Fueron nueve meses de angustia e inquietudes soportadas por ambos con jubilosa resignación. De tal manera que su tío Manuel lo advirtió satisfecho:
 -Veo con gusto que ya pasaron los disgustillos. Por fin os habéis puesto de acuerdo..."
 (Problema resuelto, de Raimundo de los Reyes, en Fotos, 26 de diciembre de 1942)

o se demuestra que el diálogo es la actividad básica para todo entendimiento

" Hubo unos momentos de silencio, que Angelita se le antojaron siglos. Sus labios temblaban, haciendo esfuerzos para no llorar. Sentía fijos en ella los ojos de Jorge y no se atrevía a levantar los suyos.
 Pero de repente, Jorge se sentó a su lado, la acogió tiernamente y la dejó que llorase cuanto quiso, con la cabeza escondida en su hombro.
 Le murmuró al oído mil frases amables, le prometió que de ahora en adelante le comunicaría todos sus planes y proyectos, hasta que al fin ella le hizo callar, devolviéndole sus atenciones."
 (El collar de esmeraldas, de María Pilar Velluti, en Letras, septiembre de 1942)

o se advierte que es fundamental la comprensión, la ayuda y el ánimo en los momentos de desfallecimiento, para evitar que uno de la pareja busque "distracciones" fuera de casa

"... De otro modo ¿qué fuerza tienen las satisfacciones puramente materiales, si le dejas libre la imaginación para volar en busca de

lo que no encuentra a tu lado?

-No sé... Me haces dudar... Pero, aceptando tus razonamientos, ¿quieres decirme, en mi caso, dónde está la espiritualidad del trabajo de mi marido? ¿En el trato con aparceros y gañanes, que es su labor corriente?

-Sea la que sea, la mujer puede y debe participar en ella: orientando, aconsejando, interesándose por lo que haga su marido. No te importe halagarle cuando haya oportunidad. Un elogio tuyo, lo sé por experiencia le hará más feliz que el aplauso de las multitudes.

-Probaré a la primera ocasión. "Has estado genial en la venta del trigo..." ¿No te parece un ridículo que le diga esto?

-¡Qué ha de ser!

-Por otra parte... es posible que tengas razón. Mi deseo de instalarme en Madrid, obedece también a los muchos viajes que hacía Remigio. Viajes de negocios, decía él; pero tengo motivos para sospechar...

¡Cuando yo te digo!... Alguna "negocianta" que le halagará, ya que tu no lo haces."

(~~Además de eso~~, de A. Martínez Olmedilla, en Lecturas, octubre-1943)

Esto nos lleva a tratar ahora, por último, el matiz más escabroso de cuantos se nos afrece del tema en este tipo de relatos. Bajo la denominación de "pasión amorosa" hemos querido recopilar a todas aquellas historias que tratan el sentimiento del amor como fuerza impetuosa y arrabatadora, con todo lo agri dulce, lo trágico y lo cómico, lo oscuro y lo luminoso, que pueda llevar consigo esta emoción, que ya sí roza en el campo de lo físico, de lo sensual, de lo concreto, de la mera atracción; aunque sin salirse de la moralidad dominante, pues no obstante se vivían años de fuerte censura, que según Manuel L. Abellán mantenía unos criterios fijos, entre los que se encontraba la moral sexual,

" 'Moral sexual' entendida como prohibición de la libertad de expresión que implicara, de alguna manera, un atentado al pudor y a las buenas costumbres en todo lo relacionado con el sexto mandamiento y, en estrecha unión con dicha moral, abstención de referencias al aborto, homosexualidad y divorcio" (54).

Por un lado, aparecerá la cara más oscura y trágica, que supone la infidelidad y el amor ilícito, junto al amor imposible, al no correspondido,

al que con matices más existencialistas arroja a sus protagonistas, a veces, hasta la muerte, incluso hasta la muerte sublime por amor.

Por otro lado, surgirá lo más inquietante y chispeante, desde la figura del conquistador-mujeriego y el sentido de la aventura amorosa hasta el goce erótico de notas tremendistas, sin olvidar la lucha interna que supone la elección entre dos personas o, al contrario, cuando dos están enamorados de la misma.

En cuanto a los primeros, a los de "la cara más oscura y trágica", la pasión imposible o no correspondida consigue marcar una existencia atormentada, problemática, que el autor intenta solucionar con un destino diferente. Normalmente son personajes desorientados, que al no tener una esperanza en el presente ni en el futuro se hunden en la desesperación; "ahora mi existencia no tiene objeto", nos dirá María en Confidencia de Concepción Pérez Baturone (55), y desde entonces "llora abatida una frustada pasión" pues su amor se casa con otra mujer. Abatimiento y angustia que producen los fuertes obstáculos -la propia esposa impide la relación amorosa marido-cuñada en Eres llena de gracia, de Pilar Romero Caballero (56); la presencia de un hijo en El hijo, el hijo, de Julio Trenas (57); o la fuerte carga de un pasado en Un poema en la nieve, de Arturo Vidal (58)-; y esa misma angustia y desesperación envía a quienes la padecen por rumbos desiguales: Adrián Morales, ante su situación de perseguido por la justicia, huye de Margarita en Cambio de rumbo, de Susana Laher (59); Luisa Soriano se casa con su cuñado viudo, aunque el verdadero amor lo sentía por Carlos Alcaraz, en Un amor sacrificado, de Ubaldo Pazos (60); Zarata mata a Carlos Mendoza cuando descubre y conoce a la verdadera novia de éste en Zarata, de Sagrario Torres (61); y en Tiempo atrás, de Angeles García (62), el joven poeta se suicida con veneno ocho días antes de celebrarse la boda de su amada con otro.

Muerte que no siempre se nos ofrece con los mismos matices, a pesar de ensombrece el relato con acusadas pinceladas de tragedia. A veces se llega a ella gracias al suicidio y, entonces, se transforma en el acto sublime, como la última muestra de la pasión una vez que ha muerto la persona amada. Sería "morir de amor por ausencia del amor", acción que en cierto modo adjudica aspectos de nobleza, valor y autenticidad, a la pasión amorosa, aunque tras de sí sugiera una tortuosa existencia

" -Al día siguiente la arrojaron al mar. El cuerpo de María Carmela se hundió para siempre en las aguas tenebrosas del océano, y yo creí enloquecer de dolor. Pero debía vivir para el culto de su recuerdo. Todos los años, al llegar la primavera, hago el viaje de Vigo a Buenos Aires. Voy a la casa de las tías y evocamos su memoria inolvidable. Al regresar hago solo el viaje que hice con ella hasta el medio del océano. Y allí, donde se hundió su mortaja con toda mi esperanza, con toda mi ilusión, con toda mi vida, arrojo las más bellas flores que mando buscar al Brasil...

(...)

-Porque esta mañana el camarero no lo encontró en su cabina. No estaba a bordo. Debí haberse arrojado al mar antes del amanecer. El capitán y yo revisamos sus papeles. Dejó una carta diciendo que iba a reunirse con una persona que él llamaba María Carmela."

(Primavera en el mar, por Del Río Crespo, en Fantasía, 27-mayo-1945)

" Sin despedida amarga, se dijeron las amantes "hasta luego" dulcemente melancólicos, y entre los árboles en flor, y las pérgolas llenas de yamabuki y los pájaros columpiándose en la comba de las ramas... se quedó Fijitsubo sola, mientras "su capitán" partió para la misión "de la que no se vuelve" (...)

Como quien corta una rama sin espinas (como las de su nombre), cercenó ella el tallo de su cuello gentil, y fué su cabecita como un tulipán tronchado por la tormenta. (...)

-¡Te gusta! No creas que es cuento. Es un hecho real y reciente que me ha contado mi padre a su llegada de Tokio. Envidio al capitán nipón. Allí las amadas se quitan la vida por sus amores. Saben matarse por amor. ¿Serías tu capaz?"

(Un cuento de amor, de "Gracián Quijano", en Domingo, 22-noviembre-1942, página 11-12)

" Me aproximé, y ya puedes imaginar mi sorpresa y mi espanto cuando logré entender cómo alguien aseguraba que entre los "ninots" de cartón había sido quemado un ser humano. (...)

(...) La puerta estaba abierta y junto al caballete que soportaba el retrato de la mujer yacía un montón de ropas: era el traje de Vicente. ¿Había salido disfrazado ya de casa? Entonces se me ocurrió buscar a los constructores de la falla, ir al Juzgado, correr al Depósito; preguntar, enterarme... Pero me horrorizó saber la verdad y no hice nada sino quedarme allí sentado como un imbécil, mirando a la mujer del retrato mientras estrujaba entre mis dedos la chalina de Vicente. Pero mi imaginación corrían imágenes dislocadas en las que yo reunía a Mlle. Henriot, abrasada entre las vigas de su camarín de la Comedia Francesa, y al pobre amigo nuestro muriendo sin fe en medio de las llamas sin dejar de contemplar hasta el último instante el muñeco de cartón pintado."

(Drama 1900 "Cuento en dos cartas", de José María Sánchez Silva, en Luna y Sol, julio-1944, pp 44-45)

Pero otras veces la muerte no tiene una misión tan vivificadora -dar sentido y prolongar el amor más allá de la propia muerte-, sino que viene a convertirse en el castigo por el "loco amor", por la infidelidad, por lo ilícito y prohibido de las relaciones. Es entonces cuando de nuevo surge la carga moralizante del momento, que ante semejante falta no puede permanecer impasible, y recordando la defensa de la honra, al estilo del teatro de nuestro Siglo de Oro, se convierte en verdugo el marido, como en Yo fui el asesino..., de Leonardo Villa (63); o la esposa, como en El poder del mal, de Josefina de la Maza (64), cuando "María Eugenia, sin túnica ni coturno, se viste de Tragedia. Pequeña, insignificante, débil, apoya sus dos manos sin fuerza en el pecho atlético de Carlos. Y con todo el poder de su vida, le da un empujón al borde del pavoroso abismo".

Sin embargo, esta "lección moralizante" ante el amor infiel e ilícito en otras narraciones no termina tan trágicamente, sino que opta, unas veces, por una solución menos radical y mucho más humana en la línea católica imperante en los años cuarenta: el arrepentimiento y la reconciliación, como lo demuestran relatos del tipo de Sobre todas las cosas, de Susana March (Domingo, 1942), o de La última carta de sir Jacob, joven sentimental, para

la condesa Ch.C.P., de Camilo José Cela (Haz, 1943); mientras que otras veces, o bien no permite siquiera consumir la infidelidad porque la sensatez domina al deseo -La flor natural, de Federico de Mendizabal (Domingo, 1942); Evocación de un recuerdo..., de José Miguel Chelli (Fantasía, 1945); La balada interrumpida, de Luis Castillo (Fantasía, 1945); etc.- o bien, si hay infidelidad, no deja de estar mal considerada y en el mismo relato, de una forma explícita, aparece la repulsa:

"-¡No me diga! Cuesta trabajo dejar las Islas cuando algo le retiene a uno allá. La primera vez que yo visité las Islas descubrí una muchacha... Ahora voy y vengo con mucha frecuencia. No crea que regreso hoy, desde aquel día que hicimos juntos el viaje de ida. ¡Por desgracia sólo puedo estar allí unos días! Mi mujer -vivimos aquí en Barcelona- acabaría por inquietarse. Y, sin embargo, ¡qué remedio, amigo mío! hay que inventar algún pretexto. ¿Acaso podemos mandar en el corazón? ¡El amor en las Islas es algo tan delicioso!. Oyendo toda aquella palabrería, Julio sintió asco. El hombre era joven, de aire simpático. ¡Con qué frívola ligereza hablaba de aquel juego cínico y repugnante!"

(Amor en las Islas, de Fernando Gómez, en Y, marzo-1942, pp.14-15)

Sentido de aventura, con el que pasamos al otro grupo de cuentos, que anunciábamos antes, que nos muestra lo "inquietante y chispeante" de la pasión amorosa, desde la superficialidad y ligereza de una aventura hasta la intensidad en la fugacidad de la relación íntima.

En estos relatos el amor proporciona situaciones no estables que tarde o temprano terminarán por desaparecer o transformarse, sobre todo cuando se "juega entre dos fuegos" y se ha de decidir por uno -Trini Peña entre Alvaro y Perico Ojeda en El hombre roto, de Manuel Prados y López (Lecturas, 1942); Rosita entre Rafael y Marcos en Así es, de "Tristán Yuste" (Fotos, 1942), o María Fernanda entre el pretendiente de la ciudad y el provinciano en Viaje de ida, de Eugenia Serrano (Medina, 1943)-; o se plantea una lucha entre dos enamorados de la misma persona -Titina Alvarez y Elena de Luis Jimeno de

Abascal, en Odio africano de María Settler (Medina, 1944), o Emilio Musteiro y el pintor Alcudia de María Teresa Pallarés, en Entre amigos de J. García Pérez (Domingo, 1942)-.

Inestabilidad que también viene representada no sólo por las situaciones sino por lo que simbolizan algunos personajes, que alcanzan la categoría de prototipos. Tal es el caso del conquistador, que hace de la pasión un verdadero juego, una broma pasajera, que deja marcada la existencia de otras personas con unas secuelas más serias y trágicas, ya que adoptan posturas no tan superficiales:

" -Es que..

-No te disculpes. No hace falta. Lo comprendo. Hay varias Anas, ¡y yo he debido ser tan poca cosa en tu vida! Sin embargo, tú me has dicho que era bella, que me amabas, que mi recuerdo seguiría en el perfume pálido de los heliotropos. Has debido decirlo muchas veces, y sin mentir, porque tú te das apasionadamente a lo primero que llega.

(...)

-¿Una muchacha esbelta y rubia?

-No, morena. ¡Bah! En ti, es simple curiosidad. En cambio, yo he conocido el dolor crudo de saberme olvidada. Has sido para mí el primero y el último hombre. Eso te lo digo ahora, que no lograrías reconocermme ni encontrarme. Miguel, ¿es posible que un instante alimente toda una vida?"

(Ocaso, de Antonio Más-Guindal, en Y, marzo-1940, p.53)

" -No hay prisa.

-Cierto; poco placer puede causarle ya. ¡Pobres, inocentes muchachas!

Algo pensativo iba Fenelón hacia la cámara, donde, recostado en un diván, leyó aquellas líneas, trazadas por la mano de una mujer, a juzgar por la letra, menuda y fina.

'Ya sé que no volverás -decía la escritura-, y si volvieras no hablarías a la que tres días, ¡sólo tres!, fué tu juguete libre y feliz como la encontraste. Yo seguiré mi destino. No te deseo males ni desventuras; sólo deseo, y con ello te condeno, que en un puerto en el que echas el ancla quede tu corazón prisionero y que, errante y aventurero, llores después toda tu vida por el cautivo de amor que no podrás ya recobrar'."

(Prisionero de amor, de Concepción Castellá de Zavala, en Letras, septiembre-1944, pp.49-52)

" Querido León: Me hacen gracia tus moralejas, y, sobre todo, el tono grave con que las escribes. Quieres que desista de ver esa aldeanita, que no la persiga, que la deje en paz... ¡Y cuándo me lo dices! (...)

La aldeana en cuestión se llama María; es huérfana, tiene dieciocho años, la tez fresca y sonrosada como las rosas que nacen en su huerto.

Dime tú ahora si hay camino para retroceder.

En la parte moral, es una joven que parece cándida. ¡Suponte que me ha devuelto los diecinueve reales, diciéndome que su abuela le había prohibido admitirlos! Pero, en cambio, y esto es lo que la abuela no sabe, ha admitido otras monedas más peligrosas. Me ama, y no ha podido disimularlo: no la amo en el sentido que comprendo el verdadero amor, y la he hecho creer que la idolatro. Sin embargo, hasta aquí no he querido abusar de mi posición. ¿Abusaré mañana de ella? La casualidad puede darme el lauro de la virtud."

(Unas vacaciones, de Evaristo Escalera, en Lecturas, noviembre-1943, pp. 56-58)

Aventuras que no dejan de tener con frecuencia su parte anecdótica y sorprendente, cuando, por ejemplo, Rosalía tiene "su aventura" con el ladrón que robó su bolso en el "Metro" -El bolso... y el corazón (65)-, o cuando Dolores, hija del gobernador español D. Andrés de Carvajal, se enamora de su raptor Miravajal, pariente del sultán de la isla de Holo -La hija del gobernador (66)-, o cuando la criada Leocadia inventa, fruto de su deseo, un suceso extraordinario: le ha seguido un joven en coche y le ha pedido que se case con ella -El aviso de mi tía (67)-. Aunque lo más frecuente es que la aventura amorosa que se nos ofrece en los relatos de posguerra tenga más viso de realidad que de fantasía, y sean momentos realmente vividos por sus protagonistas y con el paso del tiempo recordados por ellos mismos, como en La novia de Viena, de Cecilia A. Mantua (Lecturas, 1942), en La flor cortada, de Federico de Madrid (Domingo, 1942), o en Hilde, de Manuel Pombo Angulo (Fotos, 1942); si bien, en ocasiones, esa aventura queda en puertas, pues hay algo -quizá la carga moralizante- que hace en el último instante reflexionar a los personajes: Carlota, protagonista de El tren de las once menos doce, de

Alvaro de Laiglesia (Y, 1940), deja partir el tren en el que pensaba huir con Carlos, "con el muchacho rico de los dientes grandes y la americana a cuadros... y el olor a tabaco rubio... y aquellas palabras inglesas mezcladas en la conversación sin venir a cuento", pues, sin saber porqué pensó en su casa, en su alcoba, en su familia y en Ramón, el empleado del Banco Argentino con quien su padre quería casarla.

Reflexión que alerta de una realidad inquietante, bastante cruda a veces, que es la que nos hace desechar la imagen de fantasía en estos relatos. Se trata de una realidad propuesta a base de ligeras pinceladas en personajes y ambientes, que manifiesta la más pura atracción física, en donde la pasión amorosa se recubre de notas insinuantes y eróticas, que conllevan cierto aire de complicidad, como los amores con una mujer casada en Cruel coincidencia, de Tomás Mira Carbonell (Fotos, 1942), o el abandono de la mujer seducida en Espérame siempre a las seis, de F. Bonmati de Cobecido (Fotos, 1942).

Si bien estas notas de la pasión amorosa se muestran entreveladas por el lirismo, a veces surge la nota tremendista, que nos hace pensar aún más en el momento en el que nos encontramos. Un ejemplo claro lo tenemos en Por la sendeja del barranco, de Pilar Narvión (Domingo, 1942). Aquí ya nos llama la atención un personaje femenino, Laura "la Giganta", "con manos peludas y negras y los dientes grandes y desiguales montados uno sobre el otro, y los ojos de un verde taladrante y fiero, y la risa sarcástica, y la voz recia y fea"; personaje que tras su fealdad exterior esconde un corazón capaz de enamorarse, aunque su pasión es rechazada con repulsión y asco

"... y como una palomilla temblorosa que busca el nido caliente y escondido me fui hacia él. Estaba ahí mismo, bajo las ramas llenas de rocío del pino; sus ojos brillaban como dos estrellas, y entre dos venas sangrantes vi sus dientes blancos, blancos... Una oleada de furiosa pasión me hizo buscar su boca, la sentí un segundo y una eternidad bajo mis labios, palpitante, caliente, seca... Luego, sus

brazos morenos y nervudos, con una fuerza de titán herido, en la que vibraba un asco y una repulsión inhumanos me arrojaron lejos, y caí en el musgo verde y húmedo; pero no como una pobrecilla paloma desangrada, sino como una mujer llena de sangre hirviente. Ahí mismo, bajo el pino, me escupió a la cara una carcajada de diablo, una carcajada cruel, que me hirió con sus salpicaduras llenas de repugnancia, de asco, de repulsión infinita."

Narración que choca por la fuerza y el desgarró con el que está tratada esta "furiosa pasión", ya que lo usual es envolverla, con el mayor tacto posible -no siempre bien conseguido-, en el mejor de los ropajes líricos, aunque es difícil olvidar que se trata de una pasión humana que sin ciertos detalles, digamos más desgarrados, pierde poder expositivo si bien gana en belleza y sutilidad, muy en la tónica del "buen gusto" aconsejado.

No siempre estos esfuerzos por "aludir eludiendo" consiguen alcanzar sus objetivos; ni mucho menos, lograr la óptima dosis de lirismo, ya que la mayoría de las ocasiones proporcionan valiosos ejemplos de cursilería timorata. No obstante, debemos tasar en su justo mérito, dentro del marco social en el que aparecieron, todas aquellas narraciones que con más o menos acierto consiguen incluir escenas de amor, tal y como leemos en los siguientes ejemplos:

"Lalo veía los brazos y el escote de la mujer oscuros del sol y del aire libre de los últimos días, pero sabía que bajo los vestidos tenía las carnes tan blancas que se le contaban las venas; lo decía la gente, lo adivinaba él.

Ella le bajaba los párpados con la suavidad rosa de sus dedos y luego le ponía encima el dulce sello de sus labios. (...)

El se puso en pie, sacudiendo toda la dulce modorra, y la vio en un momento temblorosa. El caudal de su risa se había derramado, mezclándose ya con el agua del río.

Lalo estaba frente a ella erguido, fuerte, esbelto, como un joven dios mitológico. La blanca camisa, desabrochada, dejaba ver la cruz vellosa del pecho. Clara se doblaba entre sus brazos, y se doblaba porque él le clavaba cruelmente en la boca un beso...

¡Qué pequeña, qué menuda era Clara ya!... Pudo al fin hablar, y era su voz un gemido mimoso:

-Lalo, chiquillo... déjame...

Pero como ella tenía dos lunas endiabladas en los ojos, él no podía dejarla y Clara sentía una dulce lluvia de besos en la cara. Al fin, los labios de él se aquietaron golosos sobre su cuello, allí donde la piel era más tibia y suave..."

(Alma de pájaro, de María Osorio, en Domingo, 27-febrero-1944, p.11)

" Allí, a la entrada de la salvaje lendera, hay un molino medio ruinoso, con su historia de escándalo y de amor. Tiene las puertas francas para refugio de aventuras malignas, las paredes abiertas a las aves codiciosas de abrigado nidal.

Isabel y Jesús pasaron, sin mirarle, junto al peligroso rincón, y anduvieron de prisa por el borde de la presa, mudos en tanto que clamaba la corriente bravia del socaz. Cuando la voz del agua se fue amansando en la espesura, los novios se detuvieron a escuchar otras voces indecisas, latentes y silenciosas como la sangre que fluye en las entrañas y las horas que fluyen en el tiempo. (...)

El viento volvió a gemir; cargado de rumores insinuantes, levantó la cortina de la selva: por la cándida hendedura asomó el cielo un ojo azul, y vieron los amantes dos luceros que se deslizaban juntos por la noche, con el ascua muy encendida, fuerte y misterioso el temblor..."

(El hondo camino, de Concha Espina, en Fotos, 18-septiembre-1943)

"... Yo estaba confuso conmigo mismo. En realidad hasta entonces me había considerado demasiado inteligente para pensar ante una mujer en otra cosa que no fuera seducirla o dominarla. Ahora era distinto, todo aquello tenía un encanto casi inexplicable. Nuestra amistad, muchas veces sin nosotros notarlo, dejaba de serlo. Después de hablar Elisa solía quedarse triste, extraña, como ausente. Recuerdo que una vez, una noche, estando sentados en un banco del jardín, al final de un paseo muy oscuro, por la sombra de los árboles, Elisa, al levantar de pronto su pesado vuelo una paloma, se sobresaltó angustiosamente; no pude evitarlo: la acaricié silenciosamente. Ella no se turbó; nos quedamos en silencio, un silencio intenso en el que sólo se oía, un poco lejanos, los rumores del campo. Así estuvimos una hora. (...)

... Seguí en la ventanilla, dolorido, nervioso. Miraba sin ver el paisaje. Pensaba únicamente, como en una obsesión, si yo había sido en aquella hora para Elisa un amigo o un amante."

(Elisa o la tristeza, de José Suárez Carreño, en Y, octubre-1942)

" Salimos a la playa felices y nos tumbamos al sol. (...) Helena apoyó la cabeza en mi hombro y empezó a hacer dibujos sobre mi cuerpo con un chorrito de arena que me hacía cosquillas. Y me miraba, me miraba.

Volvimos despacio, andando muy juntos, muertos de plenitud, de gozo de felicidad desconocida e insufrible, muertos de amor, locos

de amor. El corazón me llenaba todo el pecho, me hinchaba todo el cuerpo de sangre caliente, me llenaba la boca de sal, llenaba el mundo de alegría rabiosa, de ardor, de colores afilados como cuchillos y a la vez blandos como la hojas de una amapola, como la miel, como la leche recién ordeñada. Temblando con voz ronca, con una voz que no era la mía, que no se sabía de donde había salido, le dije: "Helena..., te quiero". Y Helena, serena, sin dejar de mirarme a los ojos, grave y hermosa, se fue dejando atraer, y cuando tuvimos los labios muy cerca, me dijo: "Y yo a ti más". Y yo bebí el aliento de aquellas palabras; las bebí, las respiré, no las oí."

(La edad antigua, de Julián Ayesta, en Cuadernos Hispanoamericanos, mayo-junio 1949, pp.631-636) (68)

C) El sentimiento penoso de los celos y el dolor producido por el desengaño. Este viene a constituir el tercer y último de los apartados en que hemos fragmentado el sentimiento amoroso en lo que tiene de atracción física y no de afecto cariñoso simplemente.

Alguno de los relatos que incluimos aquí, puede recordarnos a los que hemos referido antes al hablar en la pasión amorosa de su cara oscura y trágica. Allí comentábamos, al centrarnos en la citada pasión, aspectos negativos que marcaban la existencia de sus protagonistas; punto éste que enlaza -y he aquí el parentesco- con la apesadumbrada, sombría e intranquila cotidianidad, planteada por los celos y el desengaño. Pero, allí, además de que las causas de esta trágica existencia eran bien diferentes -infidelidad, amor ilícito, amor imposible, ausencia,...-, no siempre se suponía, como aquí, un amor en principio correspondido, con momentos de amor mutuo, sino deseos, en general, de que existieran estos momentos. Antes nos referíamos a la angustia producida por todo tipo de problemas y obstáculos para conseguir una situación amorosa que se presenta como imposible, inaccesible o improlongable; ahora son situaciones que arrancan de un amor "ya conseguido" pero que en un determinado momento engaña.

Celos y desengaño han sido agrupados en este apartado, aún contando con

sus diferencias, precisamente por el punto básico que los une: la confianza frustrada, sobre todo a la hora de hablar del desengaño, por un amor sentido y defraudado.

Por lo que se refiere a los celos, en estos relatos, se presentan en el marco de unas relaciones normalmente estables, del tipo de las relaciones matrimoniales, y son experimentados por una persona por ver, con fundamento o sin él, que otra cuyo cariño o amor desearía para sí sola lo comparte con una tercera; así en La verdad increíble, de Agustín de Figueroa (Domingo, 1942), Elvira sospecha de su marido, al enterarse que Carlos había alquilado un piso. La verdad era más sencilla y trágica: Carlos, escritor, se sentía incomprendido y se refugia en el piso para poder leer y escribir, pero le sigue el juego a Elvira; en Los anteojos, de Mauricio Dekobra (Domingo, 1942), la mujer de Atanasio, antipática y gruñona, sospecha de él cuando éste llega tarde por "estar con los amigos"; en Un disgusto para cuatro, de Antonio Mas-Guindal (Medina, 1942), Miguel y Belén, después de seis meses de casados, y por una serie de confusas circunstancias, creen que son engañados respectivamente con sus amigos Mónica y Roberto; en Las dos señoras de Montero, de Josefina María Rivas (Lecturas, 1944), la ocurrencia de Carmina -pasar por esposa de Pepe Montero en su consulta- desencadena los celos en María, auténtica mujer de Pepe; etc, etc.

Casi todos estos cuentos están salpicados con ligeras notas de humor con la intención de suavizar lo penoso del sentimiento de los celos, y dejarlo todo en mera anécdota, después de aclarar los malentendidos -por encima de todo hay que salvar el matrimonio, muy en la línea, que antes comentábamos, del arrepentimiento y la comprensión-.

No obstante, esta ligereza no se advierte siempre y es poca la ironía con la que ofrecen otros planteamientos de celos, en situaciones no tan

estables, por ver que otra persona es preferida a ella misma por alguien. Así, entre otros ejemplos, Mateo siente celos de Benito, al ser éste preferido por Marta, en El majadal, de José Sanz Díaz (Letras, 1939); Carmela por su ahijada Fuensantica cuando Cosme decide casarse con ella en La moza vieja, de Concha Quiñones (Domingo, 1942); y Ethel por la mujer a la que besaba Fred -que resultó ser su hermana- en Miss Ethel tuvo un amor en Galicia, cuento de Lorenzo Garza (Fotos, 1942).

En cuanto al desengaño -que también puede estar unido a los celos en estos últimos ejemplos-, surge en relatos que de nuevo muestran la nota existencialista, ya que sus personajes se sienten verdaderamente engañados y, por medio de unas tristes experiencias, nace en ellos la frustración y la desconfianza en el amor. Desconfianza que les empuja a escoger posturas extremas, que curiosamente son el punto opuesto de la pasión, bien a través de la continua crítica hacia el amor o hacia quién lo representa -hacia la mujer, en el caso de Javier en Cualquier cosa, de "Tristán Yuste" (Fotos, 1943)-, o bien por la decisión de emprender un camino menos mundano y más espiritual con la esperanza de que en éste no exista el fraude: Adela, en Llama de bengala, de Sara Insúa (Lecturas, 1942), decide ser monja cuando descubre que su futuro marido, Enrique, tenía tres hijos, "su único amor sería Jesús, cuyo fuego no se extinguirá"; y don Francisco, en Vocación, de Manuel Pombo Angulo (Fotos, 1941), cuenta a don Julián, otro sacerdote, el porqué decidió profesar tras su desagradable experiencia amorosa:

" De noche la dejé en su casa. Era nuestra vida monótona e igual. ¡Pero qué bella igualdad y qué dulce monotonía! Como siempre, se estrechó contra mí y como siempre murmuró:

-¡Te quiero!

Y, como siempre, sus manos blancas, pálidas, desmayadas, buscaron mi corazón.

Don Francisco se levantó.

Al llegar a mi casa no té que me faltaba la cartera. La busqué en vano por una razón sencilla: porque me lo había robado mi amor gris. Desapareció de mi vida y mi vida perdió encanto. Nunca volví a verla. Quizá por eso profesé."

Todas estas desagradables experiencias marcan de una forma definitiva la existencia de sus protagonistas, que sumidos en un fuerte estado de tristeza no esperan nada más de la vida en la que habían cifrado sus esperanzas amorosas -o por lo menos no quieren intentarlo por si de nuevo son engañados-, y con su situación angustiada y recelosa demuestran y advierten de una realidad palpable, a la vez que corroboran de nuevo otra faceta más del amor: su falta de autenticidad.

No autenticidad en los sentimientos, que hace en don Pepito -Don Pepito y el firmamento, de Manuel Camacho Marín (Haz, 1941)- cambiar de una situación de júbilo, cuando paseaba con su novia cogidos del brazo ("Don Pepito alzaba los hombros, coqueto. Lloraban sus ojillos de satisfacción"), a una situación de desaliento, después de ver desde su ventana que ella se marchaba con otro ("Supo mirar al mundo sin rencor. Después de haber vivido -ahora ya sí- con amplitud, querría morir en su modesto rincón, cortésmente y sin molestar a nadie"). Y lleva a Margarita -Justicia de raza, de Pilar Millán Astray (Fotos, 1944)- a una situación desesperada cuando, después de ser deshonrada por Antonio, llora en la capilla de un antiguo castillo y suplica a la Virgen que impida la boda de aquel con Caridad de la Fuente. Y transforma a Asunta Scotto -La abandonada, de Matilde Serao (Medina, 1942)- en una casi apestada, pues poco a poco todos sus vecinos de la isla de Capri se habían apartado de ella, después de abandonarla el pintor Hans Wertheim.

Sin embargo, entre tanta situación de desaliento podemos encontrar algún relato que deje abierta la posibilidad de cobijar una nueva y tímida esperanza, con lo que se mitiga un poco la imagen fatalista del desengaño

amoroso, aunque para ello sea necesario un empezar de nuevo en todos los aspectos, con todo lo que acarrea semejante empresa, como sucede en Flor de ilusión, cuento de Curro Vargas (Letras, 1943): Luisa, mujer de veinticinco años, tras un amor frustrado, que "por desgracia, fue aquello tan sólo una apariencia, una burla impía de la realidad", busca refugio en su autor preferido, Arturo Cardona, conocedor del alma femenina, para que le conceda su última ilusión antes de partir a América, a la República Argentina, de donde no sabe si volverá:

" Voy a 'otro mundo' y este viaje es para mí un anticipo de la muerte... ¡Aquí queda mi pasado entero, es decir, lo mejor de mi juventud y el tesoro de mis ya muertas esperanzas! Antes de abandonar el patrio suelo, ¿quiere usted dejarme la última y la sola ilusión de mi vida? ¡Déjeme usted que grabe su imagen en mi recuerdo; déjeme usted que me la lleve en el relicario de mi corazón!... "

Por fin, en tercer lugar, si atendemos al esquema que expusimos más arriba, trataremos ahora de mostrar las principales circunstancias que envuelven, condicionan y matizan al sentimiento amoroso en estos relatos de los años cuarenta, una vez que se ha valorado la presencia o la ausencia del amor y se ha analizado al propio sentimiento y los más significativos aspectos reflejados en dichas narraciones.

Ya anunciábamos la existencia de una mutua correspondencia entre las diferentes etapas de la vida y la presencia en ellas del amor: en cada trayecto de nuestra existencia surge un tipo de amor, y ese amor, a su vez, por sus especiales cualidades, caracteriza a esta etapa. Así, por ejemplo, los años de nuestra juventud son propicios para un amor ilusionado, desenfadado, ... que viene a señalar y caracterizar estas cualidades tan peculiares y propias de aquellos momentos. Sin embargo, lo que ahora referiremos son esas otras cir-

cunstancias que aparecen en las distintas historias y que de alguna manera dan pie o conforman la presencia en ellas del sentimiento amoroso; circunstancias que se van a convertir en el punto de relación de varios relatos, independientemente de que en ellos el amor se presente en sus distintas facetas, bien como pasional, o juvenil, o falso, o desengañado,...

Así, una de las más significativas circunstancias -quizá por el momento histórico en el que se encuentran estos relatos- viene a ser la guerra, tema ya tratado y particularidad que envuelve a una serie de cuentos, en donde el amor adquiere una especial valoración por surgir en momentos tan adversos. Amor-guerra, guerra-amor, dualidad presente en historias como A rivederci, La madrina de guerra, No hubo lugar para ellos, Las dos adelfas, La doble de sí misma, Nota de sociedad, La sangre enamorada, Un amor que no llegó a serlo, El mismo adiós, Un aviador y una falangista, Camarada buena, El desconocido S.O.S., La evasión, etc. etc. (todas ellas ya citadas).

Otras circunstancias vendrían a ser, por un lado la ausencia y la separación, que configuran el amor en relatos del tipo En aquellos pliegos en blanco, de María Pilar de Sandoval (Fotos, 1942), Eterna primavera, de Natalia Miranda Rivas (Domingo, 1943), Una aventura y una historia, de María Cordero Palet (Domingo, 1943), etcétera; y por otro la reconciliación de enamorados -novios o matrimonio-, como en Cosas del diablo, de Sebastián Juan Arbó (Destino, 1940), Un desconocido, de J. Méndez Herrera (Letras, 1944), La vida misma, de Aurora Mateos (Medina, 1944),... y el reencuentro, el reanudar de nuevo unas relaciones rotas porque ha renacido con fuerza el amor al cabo del tiempo -Las cartas de Alberto a Margarita, de Mercedes Ballesteros (Medina, 1942), La fuente de los delfines, de Aurora Mateos (Medina, 1943), Recuerdo incompleto, de Leticia (Medina, 1944), Los claveles hablaron, de Isabel García Suárez (Domingo, 1944),...- o porque han desaparecido obstáculos, como en

Senda nueva, de Antonio Casas Bricio (Letras, 1943), o en Una resolución, de Julio Escobar (Letras, 1944), en donde sus protagonistas, al quedarse viudas, son requeridas en matrimonio por sus antiguos novios.

Otro conjunto de circunstancias que matizan el sentimiento amoroso estaría formado por las relaciones de la pareja, "el noviazgo", que ofrece posibilidades de gradación y categoría, según sea su intensidad y proximidad al matrimonio. Estas circunstancias confieren al relato un acusado matiz realista-costumbrista en las diversas situaciones que van desde el espontáneo "flechazo" hasta la decisión de unirse en matrimonio.

"El flechazo" puede surgir: 1º) en algún lugar determinado. En el tren, como en Despedida de soltera, de Antonio Heredero (Lecturas, 1944), o en Después de los naranjos, de Antonio José H. Navarro (Fotos, 1944); en la estación, como en La inesperada, esperada, de Antonio Urbe (Fantasia, 1945); en la playa, como Entre dos noches, de José Francés (Domingo, 1942), o en Vacaciones, de Leticia (Medina, 1944); en el ascensor, como en El cuarto nº 358, de Susana Laher (Domingo, 1941); en un yate en A bordo está el amor, de Rosa María Cajal (Y, 1943); en la parada de un tranvía en Avería en el 28, de Pilar de Abía (Y, 1944); en un tranvía en El más puro amor, de Javier González Álvarez (Juventud, 1942); en el "Metro" de Cuatro Caminos en ¡Clara María! ¡Clara María!, de Juan Carlos Villacorta (Domingo, 1944); etc.

2º) por alguien. El médico en Psicosis de guerra, de "Gracián Quijano" (Domingo, 1941); una escritora de cartas de amor en Visado por la censura, de Lula de Lara (Fotos, 1942); un mayoral en El rapto de la molinera, de José Sanz y Díaz (Domingo, 1943); una "ladrona" en La gran aventura de Daniel Alcázar, de Guzmán Reina (Lecturas, 1942); etc.

3º) a través de alguien o algo. De la música en El misterio del monasterio de las cien columnas, de Isabel Cajide Moure (Y,

1940), o en Las tres muchachas y el violinista, de Alfredo Marquerie (Fotos, 1941); de la voz en Por una broma, de José María Sánchez Silva (Fotos, 1941), en Allo, allo? Aquí el amor, de Agustín Ysern (Haz, 1941), o en La voz misteriosa, de María Pilar Velluti (Fantasía, 1945); de un abrigo en Un amor de abrigo, de Guillermo de Reyna (Y, 1942); de una pintura en El alma pintada, de D. Millán Contreras (Fantasía, 1945); de una fotografía en Cuento de novias, de Eugenia Serrano (Y, 1943); del encuentro cotidiano en La facilidad en el amor, de Francisco de Vélez (Medina, 1943), en Una prueba difícil, también de Francisco de Vélez (Fotos, 1944), o en La chica de la una y media, de Pilar Valle (Y, 1942); de una confusión en Consigna secreta, de Roberto Molina (Letras, 1944), o en Proceso sentimental, de Leticia (Medina, 1943); etc. etc.

Luego estaría el noviazgo en sí, el amor entre novios, con las clásicas situaciones de paseos, encuentros, declaraciones, dudas, enfados,... que se plantean en un alto número de relatos: Luci y el cine, de Antonio Valls (Y, 1940); Audacia de tímido, de J. Sanz Rubio (Fotos, 1941); Objetos para regalo, de Julio Angulo (Medina, 1943); Una historia de novela rosa, de Angeles Villarta (Y, 1942); Al otro lado del río, de Roberto Molina (Lecturas, 1942); En sueños de 'swing', de "El Cautivo Jacmor" (Medina, 1943); Merche y José, de Jaime Vinuesa (Fotos, 1941); Un vaso de café con leche, de Luis Antonio de Vega (Fotos, 1944); El claustro silencioso, de Celia de Luengo (Lecturas, 1944); Debia cantar en abril, de Angeles Villarta (Domingo, 1942); Todo y nada, de Mariano Rodríguez de Rivas (Fotos, 1942); Retraso imprevisto, de Francisco de Vélez (Fotos, 1943); Salón de té, de Teche Pérez Serrano (Medina, 1944); Un hombre tímido, de Francisco de Vélez (Medina, 1944); la ley del mínimo esfuerzo, de R.J. Salvía (Domingo, 1943); La venus alpina, de Julio Angulo (Medina, 1944); y un largo etcétera.

Relaciones de la pareja que no siempre terminan en la unión matrimonial -Grilletes, de V.R. Montesinos (Y, 1939); Un hombre perverso, de Manuel Camacho Marín (Haz, 1941); Un amor que no llegó a serlo, de V. Pazos Vidal (Domingo, 1941); Amores parasitarios, de Alfredo Marqueríe (Fotos, 1942); Ser, de Manuel Lizcano (Medina, 1942); Vida y muerte de una ilusión, de Cecilio Xabalcón (Fotos, 1944); Una buena noticia, de José María Sánchez Silva (Y, 1944); ...- aunque el desenlace al noviazgo, que en estos relatos de posguerra se suele dar con mayor frecuencia, es el matrimonio, como podemos observar también en abundantes narraciones: El más listo que Cardona de A.de Trueba (Letras, 1939); Metemueertos, de Juan F. Muñoz (Letras, 1939); Su inspiración, de Samuel Ros (Y, 1939); Belén es una ingenua, de Antonio Mas-Guindal (Y, 1940); Por un suspenso, de Pilar de Abadía (Y, 1942); La casa encantada, de Mariano Tomás (Lecturas, 1942); El viaje soñado, de Juan Sampelayo (Domingo, 1942); Natalia, de Carlos Moro (Medina, 1942); Amor marinero, de Eugenia Serrano (Y, 1943); Lumbre en las cenizas, de Ana Nadal de Sanjuan (Lecturas, 1944); Ella, él y su pasado, de María Nieves Grajales (Lecturas, 1944); Otra vez Cenicienta, de Aurora Mateos (Medina, 1944); El opalo, de Eugenio Mediano Flores (Fantasía, 1945); La primera de abono, de Julio Angulo (Medina, 1944); El misterioso vendedor, de María Luz Martínez Valderrama (Medina, 1944); A cara o cruz, de Ernesto de Guzmán (Domingo, 1943); Su primer amor, de Nolo (Y, 1942); Un encuentro y una pausa, de Laly D'Honor (Domingo, 1944); ...

Por último, otra de las circunstancias que condiciona el sentimiento amoroso es la desigualdad, la diferencia, tanto de edad como de cultura y clase social, que en un principio perfila las personalidades y los ambientes de los protagonistas. Esta desigualdad viene a significar un obstáculo más para conseguir un final dichoso, que no siempre es posible esquivar ni disiparlo.

La edad condiciona en gran medida unas relaciones (69), y en ocasiones los años pesan demasiado para poder llevarlas adelante, como sucede en Con las hojas secas, de Eugenia Serrano (Medina, 1942) (70), o en No fue ella, fueron sus ojos, de Rosa María Casal (Medina, 1942); aunque no tiene por qué ser así, como lo demuestra Tú, yo y los demás, de Antonio Mas-Guindal (Medina, 1942), o Dos suspensos, de A. Guzmán Reina (Lecturas, 1943).

Pero si tras la edad se esconde un hábito social y una moda más o menos pasajera, que dicte y aconseje -en contra del aforismo "el amor no tiene fronteras"- cuáles son los años idóneos para sentir y gozar esta pasión, tras la diferencia de clases y cultura existe un trasfondo bastante distinto con matices políticosociales de defensa y afianzamiento de categoría y clase. Lo normal es que cada uno permanezca "en su sitio", lo anormal es lo contrario, y como tal es tratado, como una excepción. Una excepción problemática que consigue soluciones diversas:

A) premiar y valorar el amor que predica el aforismo, el amor "sin fronteras, sin cortapisas", que con su gran fuerza equilibra la desigualdad, como en Gabí, Carmiña y el marqués, de Antonio Walls (Y, 1942); en Callar la verdad... disimulando, de Marichu de la Mora (Y, 1942); en El premio a la virtud, de María Teresa Estevan (Domingo, 1944) o en La nieve cae..., de Jorge Luque Lobo (Domingo, 1944).

B) marcar y resaltar una vez más las diferencias que impiden que surja un amor verdadero, bien porque la "parte superior" entiende la relación amorosa como mera distracción -Unas vacaciones, de Evaristo Escalera (Lecturas, 1943)-, o sin el suficiente valor para ser considerada -Tonina, de Dolores Villarroel (Y, 1942); Espelismo, de María Luz Martínez Valderrama (Domingo, 1944); Cascabelito, de María Nieves Grajales (Lecturas, 1943)-, o bien porque "la zanja" es demasiado profunda y arrastra a la "parte inferior"

a una lucha por conseguir la igualdad, aunque cuando la consigue se tenga que enfrentar a otros nuevos problemas para iniciar aquel antiguo amor -Triste retorno, de José Sanz y Díaz (Domingo, 1942); Demasiado tarde, de P. Onades (Fotos, 1943); o La vuelta del indiano, de Pajares Pindado (Lecturas, 1944)-.

N O T A S

- (1) Josefina Rodríguez de Aldecoa, Los niños de la guerra, (ya cit.) p. 17
- (2) J.A. Fernández-Cañedo, "La guerra en la novela española (1936 - 1947)", en Arbor, (ya cit.), p.61
- (3) Valentí Puig, "III encuentro sobre la nueva literatura. Sobre el cuento", en Insula, nº 495, febrero 1988, p.24 (En "El estado de la cuestión").
- (4) Tomás Yerro Villanueva piensa que ese es el efecto más notable causado en los novelistas de los años cuarenta, en Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, S.A., 1977, p.22.
- (5) Samuel Ros, La ventana y el espejo, en Y, nº 22, noviembre-1939.
- (6) José María Martínez Cachero, La novela española entre 1936 y 1975, (ya cit.), p.94-95.
- (7) Juan Goytisolo, El furgón de cola, París, Ruedo Ibérico, 1967, p. 32. (Cita reflejada por Tomás Yerro Villanueva en Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual, p. 19. La nota se complementa así: "Ideas semejantes parecen sostener F. Umbral y B. Porcel en BENEYTO, Antonio: Censura y política en los escritores españoles, Barcelona, Euros, 2ª edición, 1975, pp.43 y 99, respectivamente").
- (8) Medina, año IV, nº 189, 29-octubre-1944.
- (9) José Domingo, "La prosa narrativa hasta 1936", en Historia de la literatura española. Siglo XX, Madrid, Taurus, 1980, pp. 95-97. Ya había sido planteado en La novela española del siglo XX. 1. De la Generación del 98 a la Guerra Civil, Barcelona, Editorial Labor, S. A., 1973, pp.77-88, en donde se estudian, como principales figuras de esta corriente, a Felipe Trigo (1865-1916), Eduardo Zamacois (1876-1972), Pedro Mata (1875 - 1946) Rafael López de Haro (1876-1967), Alberto Insúa (1883 - 1963), Antonio de Hoyos y Vinent (1885-1940), Joaquín Belda (1888 - 1951) y Alvaro Retana (1893-1969).
- (10) José Domingo, La novela española del siglo XX. 1. De la Generación del 98 a la Guerra Civil, (ya cit.), p.78.
- (11) Todas las citas de Carmen Martín Gaité pertenecen a su libro Desde la ventana, Madrid, Espasa Calpe, 1987, páginas 89-90 y 108, respectivamente. Todas ellas se encuentran en el capítulo "La chica rara", en donde demuestra como la aparición de Nada en 1944 supone un giro importante para la novela femenina, ya que rompe esquemas clásicos de la novela rosa. Según esta autora, siguen, entre otras, el ejemplo de Laforet, Ana María Matute con Los Abel, Dolores Medio con Nosotros los Rivero, y la propia Carmen Martín Gaité con Entre visillos.
- (12) Mucha de la prensa publicada por entonces estaba muy relacionada con la F.E.T. y de las J.O.N.S., como Sí, suplemento semanal del periódico Arriba, órgano de la FET y de las JONS; Destino, que desde 1939 se publica en Cataluña como semanario de FET y de las JONS; El Español, que nació al amparo de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, y sigue cierta tendencia cultural relacionada con Falange; Medina, revista femenina de acusado matiz falangista; Vértice, revista nacional de FET y de las JONS; Y, revista para la mujer editada por la Sección Femenina

de Falange Española Tradicionalista y de las JONS. Además de otras publicaciones que presentaban secciones y noticias propias de mujer, como Letras (Revista Literaria Popular con la sección "Femina", que habla de modas), Mujer (Revista mensual de la moda y del hogar), La Moda en España (Revista de modas y para el hogar), Lecturas (Revista de arte y literatura, dedicada a la vida de la casa y la familia, suplemento de El Hogar y la Moda).

- (13) María Dolores Boixados, Augusta y su nuevo año, en Juventud, número 37, 31-diciembre-1942, p. 8 (última).
- (14) Concha Espina, La renta de las señoritas, cuento breve, en Fotos, año V, nº 223, 7-junio-1941.
- (15) Isabel Braco, La caja de laca, en Medina, año II, nº 60, 10-mayo-1942.
- (16) Josefina de la Maza, Las tres hermanas grises, en Destino, nº 242, 7 de marzo de 1942, con ilustraciones de Pedro Pruna. Este mismo cuento será publicado más tarde en Medina, año III, nº 104, 14-marzo-1943, en dos páginas, con ilustraciones de Enrique Segura.
- (17) Eliseo Bermudo-Soriano, Una novela sin amor, en Domingo, año VI, nº 258, 25-enero-1942, pp. 11-12.
- (18) Antonio Mas-Guindal, Una y cuatro..., en Medina, año IV, nº 177, 6 de agosto de 1944, dos páginas.
- (19) José Zahonero, Memorias de un recién nacido, en Letras, año III, nº 18, enero-1939, pp. 109-110.
- (20) Juan José Vázquez, ¡Almas en llanto!, en Fantasia, nº 25, 26 de agosto de 1945, pp. 53-59. Ilustraciones de Santos Molero. (Al final del relato, en la firma, se lee "Juan José Márquez")
- (21) María Victoria Amor, Mary Sol, en Fotos, año VIII, nº 397, 8 de octubre de 1944. Ilustraciones de Balbuena.
- (22) Antonio Mas-Guindal, Prismas, Y, número 19, agosto de 1939.
- (23) Fernando Gómez, Amor en las Islas, Y, nº 50, marzo de 1942, pp. 14-15. Ilustra Teodoro Delgado.
- (24) Agustín Crespo, Amor divino, Domingo, año VI, nº 275, 24-mayo-1942, pp. 11-12.
- (25) Florencia Grau, Carmen Rey, Lecturas, año XXIV, nº 239, septiembre de 1944, páginas 19-25 y 70.
- (26) Sebastián Juan Arbó, Tom, Destino, 30 de septiembre de 1939, página 10.
- (27) José Mas, El viejo "concedó" y el toro Bondadoso, cuento campero andaluz, Letras, año III, nº 39, 1-diciembre-1939, pp. 91-95.
- (28) Manuel Pombo Angulo, Mi jaca andaluza, Fotos, año V, nº 246, 15 de noviembre de 1941.
- (29) Irene de la Vega, Brevísima historia, Domingo, año VIII, nº 367, 27 de febrero de 1944, página 15.
- (30) Gabriel Fuster, Alquimia, Letras, nº 31, 1-diciembre-1939, p. 79-90.
- (31) Angel Marrero, La carta jamás escrita, Haz, ep. IV, nº 8, noviembre-1943 páginas 52-53.
- (32) Antonio Walls, Pudo ser..., Y, nº 33, octubre de 1940, pp. 56-57.
- (33) M. Estrada, Ruiseñor, Letras, año VII, nº 71, junio de 1943, pp. 7-8. Beso final que nos recuerda -salvando distancias- al beso que Celedonio "el acólito afeminado" da a la Regenta, desmayada, también al final de la genial novela. Sin embargo, en aquella ocasión no se limaron ni escondieron ningún tipo de sordideces en expresiones como "Había creído sentir sobre la boca el vientre viscoso y frío de un sapo".
- (34) Adolfo Lizón, Una sombra entre dos almas, Fantasia, nº 26, 2 de septiembre de 1945, pp. 49-52.

- (35) Roberto Molina, Sinfonía de otoño, Medina, año III, nº 139, 14 de noviembre de 1943.
- (36) "Tristán Yuste", La niña sentada y preciosa, Fotos, año VII, nº 352, 28 de noviembre de 1943.
- (37) Mercedes Ballesteros de la Torre, Víspera de la ausencia, Fantasía, nº 5, 8 de abril de 1945, pp.54-57. Ilustraciones de Liébana.
- (38) Matilde Muñoz, La sortija de esponsales, Lecturas, año XXIII, nº 225, julio de 1943, pp. 10-18.
- (39) Luisa María Linares, El hombre de Eva, Lecturas, año XXIII, nº 227, septiembre de 1943, pp.14-18.
- (40) Vicente Vega, ¡Ha sido ella!, Lecturas, año XXIII, nº 228, octubre de 1943, pp. 45-52.
- (41) Bienvenida García Pablos, Alma de muñeca, Fantasía, nº 30, 30 de septiembre de 1945, pp. 119-124.
- (42) "El Profesor D'Rouban", El misterio de la secretaria, Letras, año VI, nº 56, marzo de 1942, pp. 20-22.
- (43) Josefina Rivas, Tengo una hermana solterona, Domingo, año VIII, nº 385, 2 de julio de 1944, pp. 11-12.
- (44) María del Carmen Barberá Puig, Revivir, Domingo, año VII, nº 344, 19 de septiembre de 1943, p. 15 (Dentro de "La novela brevísima").
- (45) Elena Guzmán, Entre nubes, Medina, año II, nº 83, 18-octubre-1942.
- (46) Juan de Alcaraz, El que no miente, Letras, año VII, nº 74, septiembre de 1943, pp. 17-19.
- (47) Ana María Ullastres, Hoy hace diez años, Letras, año VII, número 76, noviembre de 1943, pp. 13-14.
- (48) Elena Guzmán, Entre nubes, ya citada.
- (49) Julián de Reizabal, Comedia de estío, Lecturas, año XXIII, nº 221, marzo de 1943, pp. 45-56. Ilustra Carlos.
- (50) Juan F. Muñoz y Pabón, El huerto del francés, Letras, año IV, nº 34, 1 de marzo de 1940, pp. 109-111.
- (51) Nicolás González Ruiz, Efectos de luz, Fotos, año VI, nº 297, 7 de noviembre de 1942.
- (52) María Amalia Bisbal, Ela amor, después..., Medina, año IV, nº 163, 30 de abril de 1944. Ilustraciones de Molina Sánchez.
- (53) Curiosamente, este relato aparece en Medina, en 1942, con otro título -Venid a nuestra casa en primavera- y firmado por Gabriela Preissova. El argumento y las situaciones planteadas son las mismas, pero cambian los nombres de los personajes y el lugar en donde se desarrollan los hechos.
- (54) Manuel L. Abellán, Censura y creación literaria en España (1939 - 1976), Barcelona, Ediciones Península, 1980, pp. 88-89.
- (55) Concepción Pérez Baturone, Confidencia, Domingo, nº 265, 15 de marzo de 1942, p. 15 (Dentro de "La novela brevísima").
- (56) Pilar Romero Caballero, Eres llena de gracia, Domingo, año VI, nº 268, 5 de abril de 1942, pp. 13-14.
- (57) Julio Trenas, ¡El hijo! El hijo, Fotos, año VII, nº 330, 26-junio-1943.
- (58) Arturo Vidal, Un poema en la nieve, Lecturas, año XXIII, número 220, febrero de 1943, pp 40-42.
- (59) Susana Laher, Cambio de rumbo, Domingo, año VI, nº 283, 19 de julio de 1942, pp. 11-12.
- (60) Ubaldo Pazos, Una amor sacrificado, Domingo, año VI, nº 292, 20 de septiembre de 1942, página 11.
- (61) Sagrario Torres, Zarata, Domingo, año VI, nº 263, 1 de marzo de 1942,

- página 11 (Premio "Concha ESpina" 1942).
- (62) Angeles García, Tiempo atrás, Domingo, año VI, nº 284, 26-julio-1942, página 15 (Dentro de "La novela brevísima").
- (63) Leonardo Villa, Yo fui el asesino, Fantasía, nº 7, 22 de abril de 1945 página 64 (última).
- (64) Josefina de la Maza, El poder del mal, Fantasía, nº 7, 22-abril-1945, pp. 40-43.
- (65) Luisa Muñoz Pedrera, El bolso... y el corazón, Medina, año II, nº 72, 22 de agosto de 1942.
- (66) Carmen Baroja, La hija del Gobernador, Fantasía, nº 36, 9 de diciembre de 1945, pp. 104-106. Ilustra Luisa Butler.
- (67) Carlos Sentis, El aviso de mi tía, Fotos, año V, nº 249, 6 de diciembre de 1941. Ilustra Boué.
- (68) Este relato apareció posteriormente como parte del libro que publicó también Julián Ayesta en Seix Barral, en 1952, Helena o el mar del verano. Aquí, se denomina Tarde y crepúsculo y ocupa desde la página 75 a la 85 del citado volumen.
- Esta misma narración, con el título de Helena o el mar del verano, aparece recopilada como cuento en la Antología, de Francisco García Pavón de 1959 (1ª edición), en las páginas 140-147.
- (69) Sobre todo en esta etapa de posguerra, en donde se consideraba persona "solterona" a quién sobrepasaba los veinticinco años, según leemos en algunos textos de la época, como Flor de ilusión, de Curro Vargas (Letras, 1943): "¡Tengo veinticinco años, señor Cardona; soy una 'vieja' ya para casarme! ¡Envejecí soñando..., soñando un ideal que no encontré en la vida; un ideal cuanto más veloz más perseguido, cuanto más perseguido más remoto y cuanto más remoto... más querido!"; o como Tengo una hermana solterona, de Josefina Rivas (Domingo, 1944): "Yo tengo veinte años..." "Mi hermana es mayor que yo, ¡muchísimo mayor! Tiene cerca de treinta años, si no los ha cumplido ya, y no es guapa; está por añadidura, soltera..."
- (70) Eugenia Serrano vuelve a contar esta misma historia, con los mismos personajes, aunque recorta algunos detalles, en un relato que aparece publicado, con el título de Don Juan en el estío, en Domingo, 3 de octubre de 1943. Con el resto de los detalles publica otro, Don Juan cede el paso, en Domingo, 23 de julio de 1944.

Otro conjunto temático, que por su peso específico debemos resaltar en nuestro estudio del cuento literario en la primera década de posguerra, está constituido por el humor, lo humorístico y todos los matices que ayudan a provocar la risa en el lector.

Si hasta ahora nos hemos referido, fundamentalmente, al "cuento de guerra" y al "cuento de amor", debemos unir a ellos un tercer tipo, el "cuento de humor", que por su constancia y significación representa otra de las tendencias temáticas más relevantes de aquellos años. Circunstancia que no nos extraña al observar que la presencia del humor en esta parcela del mundo literario de entonces puede estar justificada por dos razones básicas y diferentes: una, el contexto; la otra, el propio género literario.

La posguerra española, por un lado, coloca al escritor ante una realidad que le obliga a adoptar una postura, entre otros caminos de evasión, marcada por la clave del humor, puesto que "en la risa -según Henri Bergson recoge en los ensayos que agrupa bajo el título La risa (Madrid, Austral, 1986)- hay sobre todo un movimiento de evasión o de distensión" (p. 156). El panorama que queda después de la guerra es lo bastante serio y amargo -a pesar de los tintes de victoria y euforia con que se quiere pintar el resultado de la contienda- como para intentar transformarlo a través del toque humorístico. No se olvida, ni se deja a un lado la realidad, simplemente se intenta mirarla de otra forma; no es una evasión por eliminación, sino por transmutación. Es otra forma de acercamiento, de observación de la realidad circundante que nos conduce por los distintos cauces del humor, de la ironía, de la sátira, hacia una visión, en términos generales, positiva y hasta optimista, como iremos descu-

briendo.

Por otro lado, es la misma idiosincrasia del género la que nos justifica la presencia del humor en los relatos, como bien nos lo confirman las palabras con que Gregorio Marañón prologa los cuentos de Osvaldo Orico (1), al decir que el alma del cuento "no está en su brevedad, sino en que, aparte de su dimensión, debe conservar imprescindiblemente el carácter de narración divertida y un tanto fantástica, su carácter de fábula y conseja, aún cuando esté construido con materiales rigurosamente reales y humanos". Así, encontramos en su esencia unas notas que por ahora nos interesa resaltar: si tomamos en sentido estricto y literal tal afirmación, nos induce a considerar y tener muy presente que es elemental el carácter alegre, jocoso, del relato, con ciertas dosis de fantasía, aunque la realidad y lo verosímil sean tangibles; pero cuando detectamos, tras una somera observación, que no siempre sucede esto, debemos ampliar nuestras miras y no ser tan ajustados en la interpretación, ya que las anteriores palabras permiten otra lectura en donde "divertida" pueda ser considerada como "entretenida", y entonces, como sabemos, tal término no implica necesariamente al humor -aunque la risa o la sonrisa, muestra o efecto del humor, sí que van en proporción directa con la distracción y el esparcimiento-, y en donde "fantástica" no equivalga a "no realidad" sino a "ficticio", nota esencial en la creación literaria, si pensamos como Enrique Anderson Imbert, cuando afirma que "toda la literatura es ficción":

" Sin duda no podemos escaparnos del sistema solar en que vivimos ni dejar de ser hombres ni prescindir de los datos que recibimos por los órganos sensoriales, pero sí podemos construir un mundo propio. En el instante de la creación literaria la realidad pierde su imperio sobre nosotros. El contenido de nuestra conciencia no se ajusta a objetos externos, sino que concuerda consigo mismo: es decir, nuestra verdad es estética, no lógica. No es que digamos mentiras, porque la mentira causa daño y nosotros, en cambio, enriquecemos el mundo añadiendo un nuevo bien a lo existente. Nos despegamos de los hechos y nos apegamos a las metáforas. Apoyados en un

mínimo de realidad, operamos con un máximo de fantasía. Con elementos reales inventamos un mundo irreal y, al revés, con elementos fantásticos inventamos un mundo verosímil. Y cuando no recurrimos a la invención para emanciparnos de la realidad sino que, en nombre del realismo más extremo, resolvemos reproducir las cosas tal como son, nuestro sometimiento no es absoluto: seguimos seleccionando con criterio estético. En el fondo la intención es fantasear, imaginar, crear. Fingimos. Los sucesos que evocamos son ficticios. La literatura, pues, es ficción. Ortega y Gasset, al recordarnos que por mucho que nos esforcemos en conocer objetivamente la realidad sólo conseguimos imaginarla, había dicho que el hombre "inventa el mundo o un pedazo de él. Ni más ni menos que un novelista por lo que respecta al carácter imaginario de su creación. Un plano topográfico no es más o menos fantástico que el paisaje de un pintor... El hombre está condenado a ser novelista" (Ideas y creencias en Obras, V, Madrid, 1942). Alfonso Reyes ajustó con una nueva vuelta el tornillo de ese juicio: "Ficción verbal de una ficción mental, ficción de ficción: esto es la literatura" (El deslinde, México, 1963, págs. 202-207)." (2)

De esta manera, la literatura es siempre ficción; el cuento, por tanto, también lo es y, en este sentido, es más o menos fantástico si se tiene en cuenta el máximo o el mínimo de realidad comprobable o imaginaria inmersa en la narración (3); una realidad cotidiana ante la cual se enfrenta el humorista, como hemos comentado antes, y adopta en sus obras esa postura inconfundible, por la que aseguramos sin riesgo de equívoco que nos encontramos, en nuestro caso, ante un cuento de humor.

Muchas veces, en estos años de posguerra, ya junto al título los mismos autores nos alertan y predisponen a compartir esa postura, y así no son pocos los relatos que llevan adjunto el calificativo "humorístico" o "de humor": ¿Quién?... (cuento policíaco humorístico), de "Blasillo" (Letras, 1939); Un regalo de boda (cuento humorístico), de Engracia Monzón (Letras, 1940); El gran espectáculo (cuento de humor), de Leopoldo López Fuchet (Haz, 1941); Una mala noticia (cuento de humor), de Manuel Camacho Marín (Haz, 1941); Aquel novelista de los cuentos de miedo, (cuento de humor), de Julián Martín Fabiani (Haz, 1941); ESE ESE ESE (cuento de humor), de Raul Aguirre (Haz, 1941); Un

espíritu selecto (cuento de humor), de Agustín Ysern (Haz, 1941); El ladrillo González (cuento de humor), de Leopoldo López Fuchet (Haz, 1941); La fuerza de la costumbre (cuento de humor), de Manuel Lázaro (Haz, 1941); La espía nº 13 (cuento de humor, amor y naturalmente de espionaje) de Raúl Aguirre (Haz, 1941); El más puro amor (cuento de humor), de Javier González Álvarez (Juventud, 1942); La nariz de Antonio (cuento de humor), de Carlos Alcaraz (Fotos, 1943); El amigo bueno (cuento de humor), de Alcaraz (Fotos, 1943); La señora que se enamoró de Alarico (cuento de humor), de L. F. de Igoa (Fotos, 1943); Terrible conflicto (cuento de humor), de Augusto Martínez Olmedilla (Fotos, 1943); Un hombre demasiado interesante (cuento de humor en 18 asteriscos), de Alcaraz (Fotos, 1943); La extraña aventura de Ruperto Vitamínez (cuento humorístico), de Miguel Ródenas (Fotos, 1944); Don Mendo, su suegra y la granja avícola (cuento humorístico), de Miguel Ródenas (Fotos, 1944); Una visita sorprendente en la enfermería (cuento humorístico) de Miguel Ródenas (Fotos, 1944); Mnemosina, mi dulce enemiga (cuento humorístico), de Angel Santacruz Canora (Lecturas, 1944); Aquella tarde en la jaula de los leones (cuento humorístico), de Joaquín Muntañola (Lecturas, 1944); El perro con ideas propias (cuento humorístico), de Tomás Borrás (Y, 1944); La amnesia (cuento de humor), de R. Martí Orberá (Fantasía, 1945); El hombre que compró una cama con un ladrón debajo (cuento humorístico), de A. Montañana de Bruixola (Fantasía, 1945); La fotocopia al servicio de un enamorado rico (¿cuento humorístico?), de A. S. Bernaus (Fantasía, 1945); El hombre que ahorcó a Pitágoras (cuento de humor), de José María Marín de Obas (Fantasía, 1945); Primera página (cuento de humor), de Joaquín Muntañola (Lecturas, 1945); La tragedia del hombre tímido (cuento de humor), de Angel Santacruz Canora (Lecturas, 1945); El escéptico de la plataforma (cuento de humor), de Augusto Martínez Olmedilla (Fotos, 1945); El artículo (cuento de humor), de Manuel de Segovia (Fotos, 1945);

Clotilde y el bigote (cuento de humor), de "Mariaro" (Medina, 1945); Yo no soy el asesino (cuento de humor), de Angel Santacruz Canora (Lecturas, 1946); Del baile (cuento de humor), de Angel Santacruz Canora (Lecturas, 1946); La tragedia de la novelista (cuento de humor), de Angel Santacruz Canora (Luna y Sol, 1947); El hombre que vendió su cadáver (cuento humorístico), de Angel Santacruz Canora (Lecturas, 1947); Tragedia sobre rieles (cuento humorístico), de Jaime de Nicolás (Lecturas, 1947); Una novela rosa con espinas... (cuento de amor y de humor), de Pilar de Cuadra (Luna y Sol, 1948); Siguiendo su camino... (El de ellas) (cuento casi de humor), de Gabriel Greiner (Luna y Sol, 1948); etcétera.

Otras veces, aunque no sean los autores tan explícitos, tampoco corremos riesgo de equívoco si pensamos que tenemos ante nosotros un cuento de humor cuando encontramos títulos que llevan una fuerte dosis implícita de humorismo, por su especial enunciado, incluso con juego de palabras de ingenioso significado, que promete un divertido planteamiento, más o menos absurdo, de situaciones y personajes. Así, en la primera década de nuestra posguerra se publicaron cuentos con títulos tan llamativos como ¡He cosido un botón! de Pedro Gómez Aparicio (Letras, 1942); La botadura del "Conservas Domínguez" de Francisco Loredó Vilaseca (Juventud 1942); Donde puede verse que si todo está mal... todo está bien de Wenceslao Fernández Flórez (Lecturas, 1942); La delgadez de don Isidoro de Miguel Ródenas (Fotos, 1942); Las tribulaciones de un paraguas, de José Vicente Puente (Fotos, 1942); De cómo los naufragos del "Leviathan" celebraron la Navidad el 3 de agosto, de L. Fernando de Igoa (Medina, 1942); Eutiquio Pusilánimez en tres tiempos, de Benjamín Ramos García (X, 1943); El señor que gritó ¡viva Villapinzas de Arriba! en Villapinzas de Abajo, de L. Fernando de Igoa (Fotos, 1943); Memoria de un hombre bisieito, de Román Escobotado (Si, 1944); El escritor que saltaba a la comba con sus amigos,

de Julio Trenas (Juventud, 1944); Las memorias de un muerto de hambre, de José Gordón (Juventud, 1944); Un robinson en las Cibeles, de Agustín Pombo (Juventud, 1944); Cuento de caballos para hombres, de Juan Fernández Pedrosa (Fotos, 1944); Un idilio kilométrico "cuento de amor con fondo musical (algo es algo)", de Alcaraz (Fotos, 1944); El hombre que compró un tranvía, de Juan de Diego (Domingo, 1944); Alí-Babá y los treinta y pico de ladrones, de Tomás Borrás (Domingo, 1944); Una historia de Montescos y Capuletos en Fuentenueva, de Angeles Villarta (Domingo, 1944); Ladrón último modelo, de Alvaro de Laiglesia (Fantasia, 1945); Una bruja y su amante, de Manuel de Heredia (Fantasia, 1945); A pillo, pillo y medio, de Julio Coll (Destino, 1945); El gordo... y la gorda, de F. Fernández Climent (Domingo, 1945); El arte de no hacer nada, de Tomás Borrás (Domingo, 1945); Dos cuentos de amor y uno no, de Enrique Jardiel Poncela (Domingo, 1945); Se alquilan galas nupciales, de Camilo José Cela (Fotos, 1945); Cómo renuncié a ser santo, de Luis Antonio de Vega (Domingo, 1946); Paseo con novia de 8 a 10, de Juan de Diego (Luna y Sol, 1947); Historia romántica de un par de zapatos, de José María Pemán (Domingo, 1948); Aquel perro era un emigrado ruso, de Enrique Jardiel Poncela (Domingo, 1949); etc. etc.

Narraciones todas ellas que se acompañan, por lo general, de unas ilustraciones características que refuerzan el matiz humorístico, ya que hacen alusión a personajes o a momentos significativos del relato con cierto aire caricaturesco, al resaltar y exagerar movimientos, rasgos, expresiones,... pues tal como nos recuerda Henri Bergson en los ensayos antes aludidos "no hay nada cómico fuera de lo que es propiamente 'humano'" (p.14), tanto en los rasgos físicos -"fisonomía cómica" y "fealdad cómica" mostradas muchas veces a través de la caricatura-, como en las acciones y situaciones presentadas

"(...) Agravemos así la fealdad, llevémosla hasta la deformidad, y veamos cómo se pasa de lo deforme a lo ridículo.

Es indiscutible que en determinados casos algunas deformidades tienen sobre las demás el privilegio de poder provocar la risa. Es inútil entrar en detalles. Pidámosle solamente al lector que pase revista a las diversas deformidades, que las reúna en dos grupos; a un lado las que la naturaleza ha orientado hacia lo risible, y a otro las que se apartan de ese carácter de un modo absoluto. Creemos que llegará a deducir la ley siguiente: 'Puede resultar cómica toda deformidad que podría ser remedada por una persona que careciera de toda deformidad'. (...)

(...)Atenuando la deformidad risible, deberemos obtener la fealdad cómica. Una expresión risible del rostro será aquella que nos haga pensar en algo rígido, fijo, por decirlo así, en la ordinaria movilidad de la fisonomía (...) Por eso es por lo que un rostro resulta tanto más cómico cuanto mejor nos sugiere la idea de alguna acción simple, mecánica, en la que la personalidad quedara absorbida para siempre. Hay rostros que parecen ocupados en llorar de un modo incesante; otros, en reír o en silbar; otros (...)

Se comprenderá entonces lo cómico de la caricatura. Por regular que resulte una fisonomía, por armoniosas que se supongan sus líneas y por ágiles que resulten sus movimientos, jamás es enteramente perfecto su equilibrio (...) El arte del caricaturista consiste en captar ese movimiento, a veces imperceptible, y hacérselo visible, agrandándolo."

(...) Y podremos comprobar en ellos (los personajes) la ley que nuestros análisis precedentes nos hacían prever, una ley según la cual definiremos así las situaciones cómicas en general: 'Es cómica toda combinación de actos y de acontecimientos que nos produce, insertas una en otra, la ilusión de la vida y la sensación de una disposición mecánica'."

(Henri Bergson, La risa, Madrid, Austral, 1986, p. 29-30-31 y 64)

Por todo ello, estos dibujos captan precisamente lo "humano" y se sitúan bastante en la línea del tipo de humor propio del momento -como veremos-, sin demasiada acritud en su intención y sin ahondar en la deformación chabacana e hiriente; dibujos que, por el contrario, plasman gráficamente la ironía y el humor suave, no exento de poesía, que se desprende del relato en sí, con el que está en concordancia -máxime cuando el autor del cuento y el de la ilustración es la misma persona, como por ejemplo en las narraciones de Muntañola-, tal y como lo demuestran los siguientes ejemplos, de diversos autores, aparecidos en distintos ejemplares de la prensa de aquellos años:

(4)



Se acaba de arrojar por una ventana.

no se pone el casco, ya no puede andar. Le hacemos empre en ascensor, por razón de su estado. Le quedo pulmón tan sólo.

PUTADO (Frunciendo el ceño).—He leído hace días folio de un concejal, que asegura que la mayoría bomberos de Madrid son gordos, o asmáticos, o túsos. ¿Es posible que realmente sea así?

BOMBERO GORDO.—¿Qué quiere usted que le conté. Yo soy gordo. ¿Y qué? Si fuese delgado, y ágil, y joven —se lo aseguro a usted—, no me dedicaría a escaleras. Sería torero. Si subo escaleras, es porque voy a subir escaleras. Le miento, le acuso a mi compa-

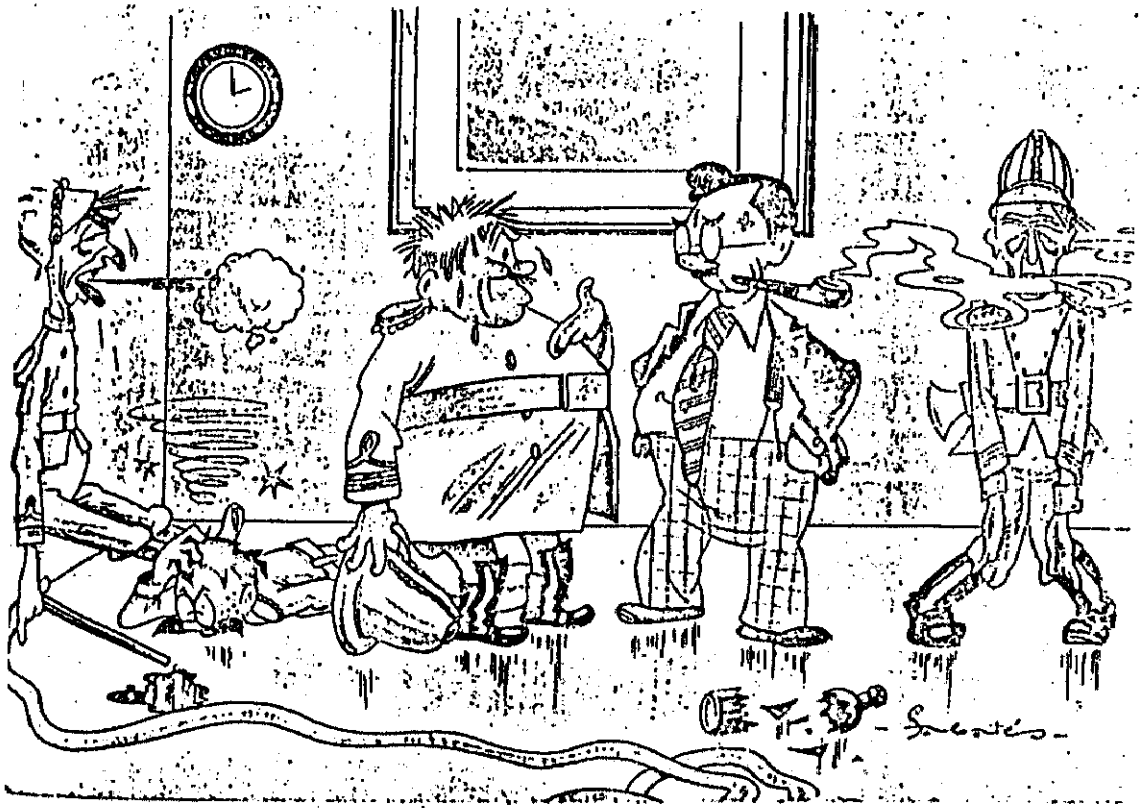
EL COMERCIANTE.—¿Entonces...?

(Se oye un ruido en el patio y gritos de horror. Suenan pitos, cornetas y campanas. Alguien grita: "¡Un hombre muerto!") El bombero gordo destroza a hachazos la puerta tras la que se ha atrincherado el loco. Pero el loco no está. Se acaba de arrojar por una ventana. En la habitación, un líquido maloliente baña el suelo. Muchas cerillas esparcidas aquí y allá. Sólo una presenta indicios de haber ardido. No hay ni una débil llama en todo el cuarto.)

EL BOMBERO GORDO.—Ha sido una falsa alarma. Más vale así.

EL COMERCIANTE (Olfuscándolo todo por si huele a

(4)



—Ah, cobaltul pe hațmăde uscat!

EL DIPUTADO.—¡Qué absurdo!

EL BOMBERO GORDO.—Permítame usted que examine el caso presente. En primer lugar, hemos podido llegar hasta aquí con rapidez, porque todos los tranvías estaban parados por falta de corriente y no entorpecieron la marcha de nuestros automóviles. La mangua no echó agua; pero si lo hubiese echado, estropearíamos su alfombra y sus muebles; y... ya se ve: no era preciso. En cuanto al criminal depósito del loco, ¿qué ocurrió? Que la mala calidad de las cerillas hizo que no se encendiesen. Sólo una ardió. Pero

EL BOMBERO ASMATICO (Apareciendo).—¿Dónde
el foco...? ¡Ay...! ¡Esta no es vida...! ¡Un cuarto piso

EL BOMBERO GORDO.—Nada hay que hacer ya fortuna. Quítale el casco a éste, para que pueda oír.

EL BOMBERO ASMATICO (Va hacia el bombero, y retrocede con susto).— ¡Está muerto!

EL BOMBERO GORDO. — ¿Muerto...? ¿Es posi
(Comprendiéndolo todo y dirigiéndose al comerciante.
caballero! ¡Le ha matado usted!

EL COMERCIANTE.—¡Yo!

ltán Stockfeld, lleno de medallas y de bigotes, acababa de hacer su aparición en la pista.

Después de saludar con arrogancia de domador, el domador penetró resueltamente en la jaula, y el aire y las costillas de los leones se llenaron de latigazos.

Fernández, desde su rincón, le miraba con displicencia.

Ernesto murmuró a su oído:

—Ya tenemos ahí a esa fiera... Te aseguro que en cuanto le veo, se me pone la carne de gallina.

—¡Bah!... Es un infeliz. Ayer vino a buscarte y me llevó al despacho del director, para pedir un aumento de sueldo.

El Capitán Stockfeld seguía evolucionando, atardecadísimo, cambiando constantemente los taburetes de sitio, como aquellas sillas de casa que no están nunca satisfechas de la forma en que tienen distribuido el mobiliario, y todo amenizado con constantes latigazos y voces ininteligibles.

—¿Por qué no se estará quieto de una vez?

murmuró Ernesto—. Este tío me pone nervioso. Y me nos mal que todavía no ha empezado con los tiros.

—Son inofensivos, sin proyectil.

—Ya lo sé, pero me crispan los nervios.

Los dos leones hicieron una pausa. El Capitán Stockfeld se las había ahora con Marcus, el león que tenía a su cargo el papel más difícil; el papel de discolorado. Marcus era el malo en la pista, y el bueno en su vida privada. Tan bueno, que un día que su guardián dejó la puerta de su jaula abierta, corrió a avisar a la policía.

El Capitán Stockfeld, una vez hubo dominado a Marcus de forma espectacular, se dirigió hacia el rincón donde descansaban Ernesto y Fernández. Ambos se pusieron en pie.

—¡Hay que bramar un poco, Ernesto... Si no, van a escamarse... Son capaces de tomarnos por hombres disfrazados de león.

—Malditas las ganas que tengo de bramar. Con lo bien que estaría yo echando una siestecita, allí, en mi querida África salvaje...

—Ahora tengo que encaramarme sobre el taburete número 2. ¡Qué se le va a hacer! Paciencia... —Fernández lanzó un zarpazo distraído al Capitán Stockfeld,

y prosiguió:— A mí, lo que más me fastidia es lo que viene luego, cuando me hace pasar por el aro. ¡A mí, que todo el mundo dice que tengo un rey en el cuerpo!

—Como que es verdad. ¿Te acuerdas, aquel día que te comiste al rey negro Kalakika y cinco minutos antes te habías comido a la reina, y a aquel explorador llamado Latorre?

—¿Que si me acuerdo, dices? —Y a Fernández, la nostalgia le hacía entornar los ojos—. ¡Como que los ajedrecistas de todo el mundo me llamaron el nuevo Alekine!... Ahí

es nada, en cinco minutos comerse el rey, la reina y Latorre... ¡Oh!

—¡Qué tiempos aquellos! Pero, en fin, qué se le va a hacer. ¡Hay que vivir! Peor es estar todo el día haciendo la estatua, como esos pobres infelices del monumento a Colón.

—¡Es una vida insostenible! ¡Siempre de taburete en taburete!... ¡Ahora salto por encima...; ahora tú te colocas debajo...; más tarde, las patas en los riñones...; luego todos en fila!... ¡Vamos, hombre, ni que fuéramos vicietipies!...

El emocionante número prosiguió entre el entusiasmo de los espectadores. Llegó el momento culminante, aquel en que Miss Parker, la bella *partenaire* del domador, se introducía en la jaula, daba una vuel-



muñeca

Ladrón último modelo

Por Alvaro de Laiglesia

(La escena representa una salita en la suntuosa residencia del señor Toraleda. El visitante aparece muy erguido en el centro de la pieza. Es un hombrecillo pulcro, correto y regordito, con la papaya afeladísima y el charol de sus zapatos deslumbrante. Pasa sobre la alfombra, y, por fin, se sienta en un sofá; al sentarse, hace con las piernas del pantalón un mohín de señora que recoge la falda para salvar un charco. Luego, permanece sentado en el borde del asiento, en esa actitud blanda, de pájaro posado en el barrote de su jaula, que adoptan siempre las visitas de cumplido.)

Entra el señor Toraleda, afable, opulento y majestuoso. El visitante se incorpora y echa una exquisita inclinación cortés.)

Toraleda. — (Sonriendo.) Buenas tardes... ¡Oh, ahí viene...! He estado pensando un buen rato, y me parece que su nombre no me es familiar. Usted dirá qué desea.

Visitante. — (Aspirándose la garganta con un golpeito de tos.) Verá usted. Es bastante sencillo; osea que en dos palabras puedo informarle del objeto de esta visita.

Toraleda. — (Condescendiente.) Veamos: si en algo puedo servirle...

Visitante. — (Rápido, pero afectuoso.) Dejen robar.

Toraleda. — (Con visible sobresalto.) Permiso... ¿le dijo usted robar?

Visitante. — (Siempre en tono afectuoso.) Eso dije, en efecto; desto robar. Soy un ladrón.

Toraleda. — (Perplejo.) ¿Un ladrón...?

Pero... Será mejor que me diga...

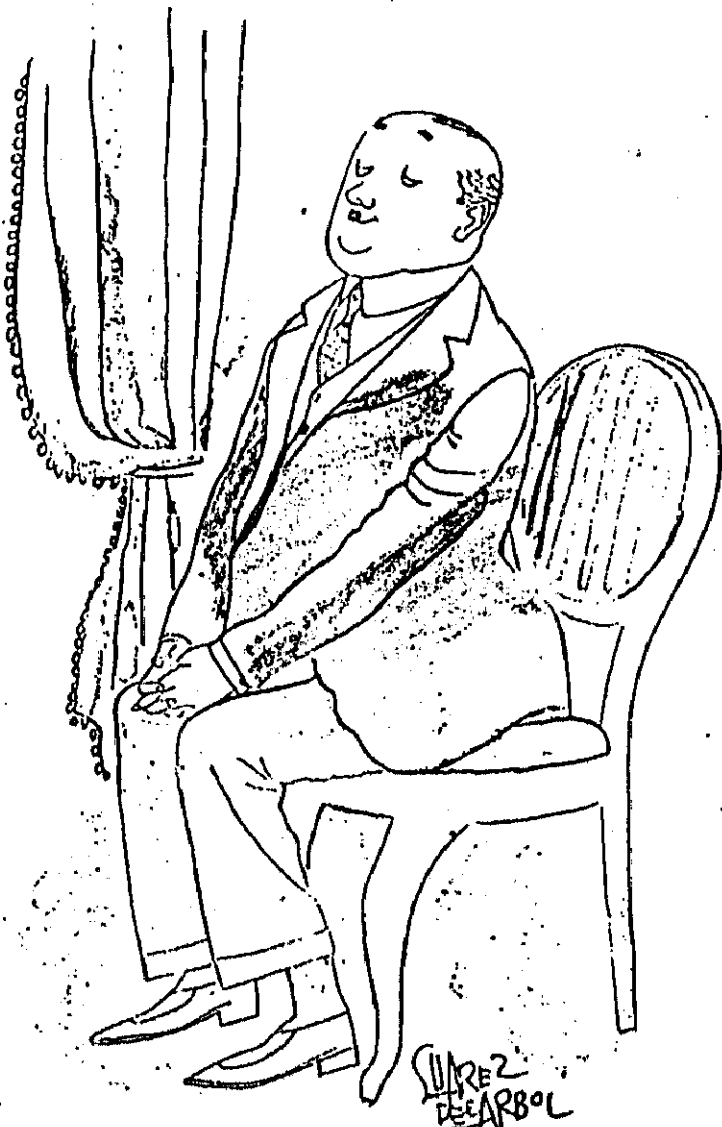
Visitante. — ¡Oh, comprendo! Le sorprende mi manera de presentarme.

Toraleda. — Creo que no es, para menos.

Visitante. — Tendré mucho gusto en explicarle cuanto desee saber. He dicho que soy un ladrón y no he mentado. Pero quiero hacerle comprender un factor de suma importancia: soy un ladrón moderno, nuevo; un ladrón con nuevos métodos.

Toraleda. — Con métodos bastante peculiares, cierto. No es corriente...

Visitante. — Usted lo ha dicho: no es corriente llegar a una casa honorable, hacerse anunciar por la servidumbre, y exponer con claridad al propietario el propósito de llevar a cabo un robo en su propio domicilio. Hasta hoy, mis colegas recurrían a mil complicados trucos para perpetrar sus fechorías. Se disfrazaban con pañolones que cubrían sus rostros, recurrían a ropas extravagantes, antifaces y gorras de visera cascabeladas, para ocultar su verdadera identidad. ¡Me explico bien!



labor penosísima. Saltar tapas no es un juego de niños. Para ser ladrón era necesaria una poderosa musculatura. Se requería un corpa-chón atlético con agilidad de acróbata. ¡Cuántos riesgos! ¡Cuántos accidentes han tenido los ladrones a causa de la nocturnidad, por andar a oscuras con miserables linternas sordas! ¡Me comprende?

(Impulso de su respuesta.) Para entrar y salir, claro.

Visitante. — ¿Y los timbres? ¿Tiene usted algo que decirme de los timbres?

Toraleda. — Yo, no.

Visitante. — Pues yo, sí: ¡qué necesidad hay de estropear corraduras existiendo timbres y ceridos que salen a abrir!

Toraleda. — También es cierto.

Visitante. — Pues la tenía nada más.

(6)

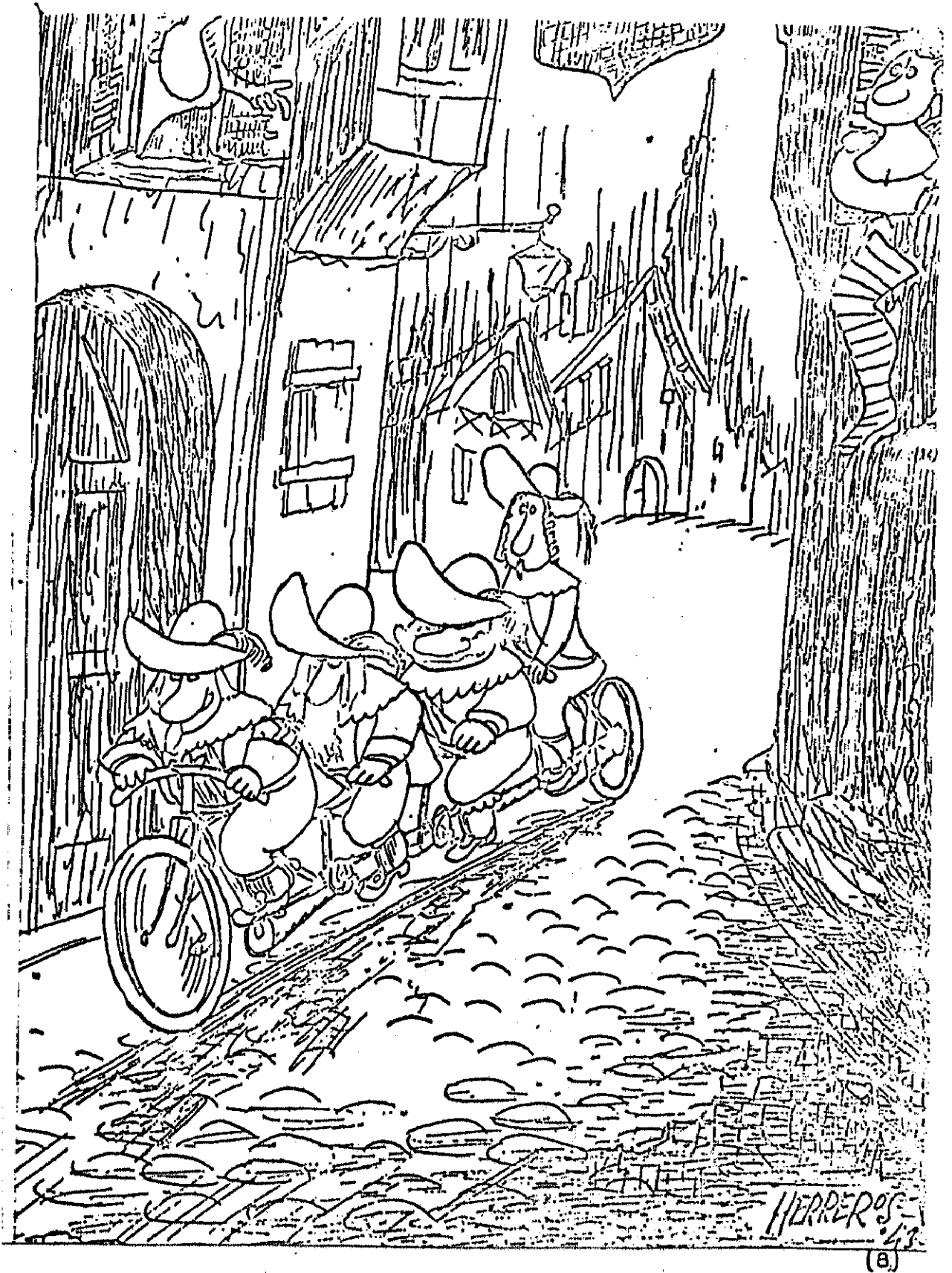
(7)

1 todo.
—En cuanto los use un poco, sus pira
se acostumbrarán a ellos. Ya verá usted.
Y sin esperar a más, envolvió mis za-

psicólogo es este psicólogo.
Como pude, llegué a la Castellana, y
me senté en un aguadicho.
Respiré hondo y quedé una caña de cer-

las que cortejan y ellos los que se de-
jan cortejar.
Es bien las mujeres se contonean y
laconcan, a su vez los hombres zapa-





(9)

sted, que va dentro.

frase ella volvió la cara, y reconoció que Hipólito no era de cara vulgar. Se trataba de un joven vulgar con cara Hipólito tenía el gesto agradable de los peluqueros al llo- dos ojos grises como sombreros.

frase viene a solucionar cuatro líneas que teníamos en blanco y la de lo que sucedió después.

Margarita, convencida de su papel de carta, empleó otros tres me- culpar a su amiga Rosalía.

El Retiro, Rosales y la calle de Almagro, que ya estaban hartos d camelo, no quisieron ni acercarse al balcón cuando Margarita y ael- non aderetaban sus terneras con estas confidencias:

—En mi vida he v más tonto que Rosalí- amiga mía que así ¡Pi- tira!

—¿Pero tú no tenía un novio que era tonto té Tomás como si acab- cubrir los billetes de ta- se llamaba?

—Hipólito.

—¿Qué más?

—Hipólito. ¿Te par

Aquel nombre, ref- la misma sencillez que en la cola, fué un me benero para el amigo bu- renta y cinco segundu- anostros y la sombrill- Al volver a la vida, sus palabras fueron:

—¡Qué horror, Mar- drama se ciarne sobre- cabezas. ¿Te das cuer- nena? ¿A quién mi- para disculparme? ¿A q- darás tú?

Y una buena ma- mes de junio Margarita- la iglesia vestida como- A su lado el amigo fue- enhorabuena a diez d- con otras.

Desde aquel día era- de Margarita.

Entre los invitados- duros unos con otros se- pólitro y Rosalía.

Se miraron sin rencor- —¡Los visto dos id- grandes que fotos?—pr- con dulzura.

Ella no quiso oír- colgó de su brazo y sali- abajo.

Por la tarde aún se- corriendo tiendas de n- cuartos desahogados.

AL-

Traducciones de la Secretaría.

te y los vecinos de la calle de Almagro presenciaron los tres- pólitro y Rosalía, pareja que no han hecho popular los fá-

os porque un- a puros. Hay- lillas.

Hipólito co- a aquella mu- sus sueños. Y- sus horas de-

pólito prefirió- i. caballistas a- se acordó que- atrañable en-

le dijo—yo- enamorado de- ndis' había el- bueno.

tu cometido- me un profa-

i. Después de- de más edad- fotografía, o- informó de los- de su amigo-

tra la oficina- i. Nomado el-

s está en Va- la.

el jefe está- pólitro no-

se va a des-

s quien quie- vidad—aven- rando acen-

puramente se- extraño. Esto-

poco tonto— se sacaba un-

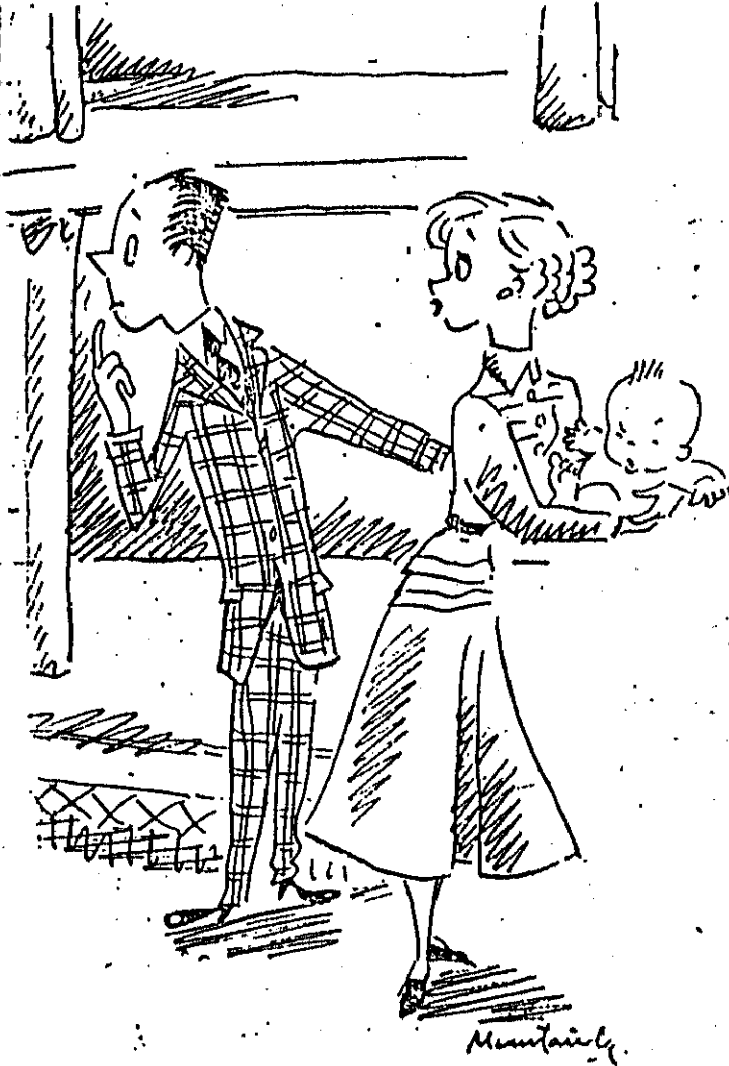
ate—remachó-

que ha visto-



El pecho del profesor se ensanchó en un suspiro de alivio.

— ¡Era un crío! ¡Vaya, menos mal! Pero inmediatamente la inquietud volvió a su espíritu. ¿Qué hacía allí aquella criatura? ¿Quién la había dejado en su departamento? Tenía que averiguarlo inmediatamente. Cogió al pequeño en brazos



y salió al pasillo, sin saber realmente lo que iba a hacer.

Su linda vecina se quedó mirándole, asombrada, mientras el profesor, parado delante de ella y mostrándole el envoltorio, lo preguntó, nervioso:

— ¿Es de usted esto?

— ¿Mío? ¿El qué?

— Este idiota. Es un crío. Me lo han dejado ahí dentro.

Hablaba apresuradamente, y su aspecto era tan sinceramente compungido que la joven se echó a reír de buena gana.

y dejó al descubierto una cabeza de niño con un gorriño blanco, bastante sucio, bordado de puntillas, y una cara de mofletes encarnados con dos agujeritos en el sitio donde otros niños suelen tener la nariz.

— Sí, es un niño, en efecto. Y ¿dice que no es suyo? — preguntó la joven.

— Lo juro.

— En t o n c a s, ¿cómo estaba en su departamento?

— Eso es lo que trato de averiguar. Vamos a ver. ¿Usted no fué al coche restaurante?

— No, no fui. Apenas como en los viajes.

— Y ¿no vió a nadie que pasara por aquí con este niño?

— Cerré la puerta mientras tomaba un poco de fruta y después salí al pasillo para que me hicieran la cama. Recuerdo que la de usted ya estaba arreglada, pero no observé que ninguna de las personas que atravesaron el vagón llevase niños.

— ¿Y no vió el envoltorio?

— No me fijé, y aunque lo hubiese visto habría pensado que formaba parte de su equipaje. Creo que debería usted preguntar al empleado.

— Sí. Toque el timbre haga el favor.

Antes de que el conductor del coche cama llegase junto a ellos, Galván comenzó a explicarle lo ocurrido. El hombre le escuchaba con interés.

— ¿Y qué quiere usted que haga yo?

— dijo, cuando el profesor hubo terminado.

— Pregunte a todo el mundo. Averigüe de quién es este chico. Necesito verme libre de él inmediatamente.

— Puedo asegurarle que ninguno de los viajeros de mi coche llevaba ningún niño. Ahí, al lado, va un matrimonio ya viejo, que él es coronel de caballería. En el otro departamento, la superiora de un convento de La Coruña, que va enferma, con otra monjita. Más allá, dos marinos de El Ferrol. Después, un cura,

La excitada muchacha.

— Por favor caer al niño.

— ¡Voy a antes de ci padre! ¿Por semejante?

Se arrepintó dicho lo de una frase catedralicio, dió dirigién.

— Usted a ver el asunto andaba por esto.

— No es abandonado.

— Bueno, discusiones. mo. Suponiendo agentes de quien sea?

— Tranquiles coches difícil a trav no puedo si quiero, agentes que dirán que la sería de la a Madrid.

— Muy bien y guárdelo voy a solli.

La muchacha.

— ¡Vamo Quizá el p que permit.

Lo tomó deparlamen aquella co tremo del mientras C los dientes.

Sentada joven promientras e tuoso ante.

— Se ve disculpánd pulaciones.

— Lo habó él, cal de aquella alma.

Y añadió la cuenta:

— Permít Galván. C de Santiag alla tardó atando un telos que cuerpo.

— Encan pos. Y l Santiago sólo alum.

— ¿Dere

— No. F

— ¡Ah,

Es el

¡uchach! ¡tá en las ruidillas de este chico!
¡también delante, en la otra ruidilla de
la amable joven! Y yo aquí.
¡Ocupa bastante más de una plaza ella
ya...
¡Ran, ran, ran... ran, ran, ran, ran...
¡pim!... ¡ta, ran...
Clavó la vista en la carretera y se hizo
¡sueña! ¡Y a cada porrase todo el pueblo
blame!

¡Qué viaje delicioso!... Aparte de haber
sido agua al radiador y a la siete veces, y
además al gaseoso en dos ocasiones, ¡pudí!
¡Ni un solo atropello! ¡Parecía como de fábula,
¡hasta decir que ni los niños lloraron.
La estancia en la capital casi no mereció
ser citada, pero como no quiero omitir
nada, apuntaré una multa que le fue
impuesta a don Perico por exceder
de la matrícula travesa, aunque he
de hacer constar que antes no le faltaba.
Cada cual se encontró a sus propi-
os asuntos. Como no fui autorizado
para regule los pases a ninguno
de ellos, me voy a esperar en la
plaza principal para emprender el
traje de regreso, ¡falta para las once
de la noche.

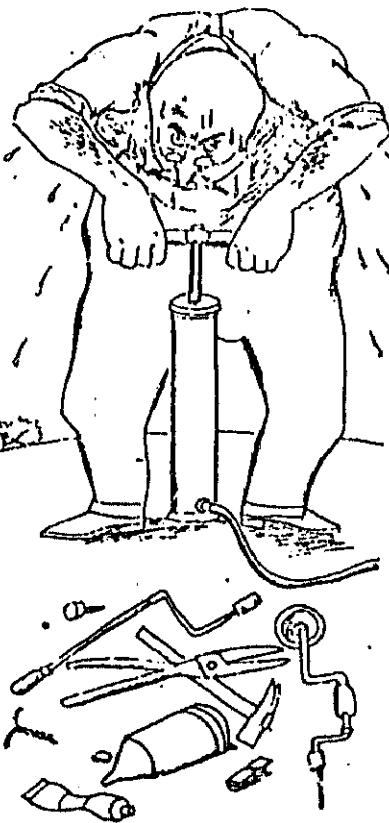
Talán, talán, talán...
Pa a un tranca con hilito de se-
pente.
¡Grrrr... grrrr! (Foto es un cla-
xon.)
Un coche rosa los talones a un
transcurre por...
¡Calabuch... no se calga de la raya.
Un guardia contiene las expansiones
de los peatones.
¡Ah! ¡nace un día, así muere...
¡Llegarán las once; don Perico ve-
rá a la villa...
...

¡Pasaba media hora justa de las
once. Don Perico esperaba y se des-
esperaba.
¡Condenado!... Encima de pa-
renal... completamente gratis, me dan
el gran plumbón.
Se parecía igual que lo hubiera
hecho un chulo de casa rica.
¡Gloria a Dios!
Aquella era una humillación de pelo.
¡Montre! (¿Qué se habían criado?)
Los dejaba en tierra. ¡Vaya si los
dejaba!
¡Diez minutos la concedía. ¡Ni uno
más!
Tramontó el plazo. Se dispuso a
encender el motor. ¡Y si no anda,
bah... ¡Aun no se había olvidado que
aquella misma mañana... ¡Maldición!
Desahogado de su intento ante el temer de
trascender.
¡Cinco minutos más!...
Comprobó la hora con decisión.
¡Mucho el último plazo!
¡Se acabó!

No puedo seguir, ¡hace: esto que me está
removiendo la conciencia. ¡Soy un embus-
temo!
Oí decir que había sido testigo cuando don
Perico entró en el pueblo, recién adaptado
el gaseoso a su «Renault». ¡Montre!...
No le han creído.
¡Perdonadme!
¡Es tan dulce perdonar...! ¡Verdad?

Por fortuna el motor no necesitó muchas
volutas para funcionar.
Ya se disponía a salir a su asiento cuan-
do learon los dos jóvenes.
¡No hemos retrasado un poquito...! ¡dijo uno
de ellos por toda disculpa.
¡No lo creo...! ¡dijo el otro...! ¡burlaba no

Al ver todo aquello don Perico casi se
desmayó.
¡Pera, señora. ¿dónde vamos a meter
todo esto? ¡
¡No se inquiete. Ya verá usted qué cosa
más sencilla.
¡Ay!
Don Perico había perdido todas las tres
gases, hasta para protestar.
¡Ya verá, ya verá...! ¡no cesaba de decir
ella.
¡Pera, señora!... ¡ello pudo sustituir el
buen doctor.
¡Ya verá, ya verá. Tú, ahí! ¡tú, aquí!
¡tú, ahí! ¡tú, aquí!...
¡Yo aquí, y la bicicleta ahí!... ¡Ah! ¡Muy
bien! ¡Lleve este paquete en las ruidillas, ¡ju-
ven! ¡Ya estamos! ¡Qué bien, ¿eh?
¡Muy bien! ¡Uno de los jóvenes y tres ni-
ños, pero menos que ahogando a don Pe-



rico. La bicicleta, apoyada en el estribo, era
sujetada por la mano de uno de los muchal-
letes. ¡Y ella se dejó caer pesadamente en
el asiento, haciendo crujir el lomo del pobre
vehículo!
Comienza el viaje con tirones breves y
manteniendo una nevera.
Hasta llegar a las afueras de la capital
no le fue posible cambiar de marcha. El mo-
tor ardía; se hubiera podido aver castañas
en la culata.
Todo fue liden hasta que el joven que su-
jetaba la bicicleta se quejó.
¡Señora! ¡Yo no aguanto más de la bi-
cicleta! ¡se me huela la mano.
¡No diga usted eso! ¡Yo, cuando a mí
su edad, no sabía lo que era el frío.
¡Pues ya...
¡No insistir más a mi edad de usted.
Y no le quedó más remedio que callarse.
¡Ya estamos en Lohas...! ¡informó don Pe-
rico.

Y por toda contestación, expresó una rui-
da del motor «Renault».
Se detuvo el cacharro, y el no menos
ruidoso propietario, mal como pudo, llegó
a la de su asiento para recomenzar la aventura.
Una de las ruedas traseras presentaba un

¡Bastante los hemos arrugado ya!
¡Aquella era el motor! Entonces, ¡su traje
no era nuevo también? ¡O se creían que
andaba desnudo?
Mi amigo se enfada de ira, y hubiese re-
ventado si no se consolaba a sí mismo inen-
talmente.
¡Una vez, y nada más!
Dos horas duró la reparación. El doctor
sodaba capciosamente. Para sigor de di-
chaz, era necesario dar más aire a aquella
rueda. ¡Sudo diez minutos más!
¡Ahora no entienda el automóvil!
¡Oh! ¡Qué calamidad! Es necesario
empujar cien metros para aprovechar la pre-
siente.
Ni aun así abandonó su asiento a buena
señora. Pero, en cambio, contribuyó moral-
mente.

¡Animo, patria, ánimo...
Ayudaron a don Perico de muy ma-
la gana. La idea de pasar la noche
en la carretera les había deidido.
Cuando estaban todos acomodados,
habló Pepito.
¡La bicicleta, mamá.
¡Es verdad! Se quedó allí abajo.
El joven que había venido sujetán-
dola hizo un gesto de contrariedad.
El bien sabía que la dicha bicicleta
quedaba tumbada en la cuneta, pero
no era nada agradable aguantarla con
la mano.
¡Quién iba a buscarla? ¡El mi-
lagro no se operaba!
¡Esperan ustedes que vaya yo
por ella? ¡bramó la mujer.
Silencio de muerte.
¡Tendría gracia! ¡temachá.
A don Perico le ardía un infierno
en el pecho, pero haciendo un esfuer-
zo sobrehumano, tomó el carrerita
abajo.

¡Al fin en marcha!
El viejo «Renault», tras le un buen
rato sobre el motor, funcionó bien...
¡Sólo tardaban tres cilindros! ¡Era
para moverse de rabia!
Ya brillaba la luna cuando se
fundió la última bombilla que lucía si-
mplemente. Ello no fue contratiempo,
pero sirvió para aumentar el mal hu-
mor del conductor.
A la entrada de la villa fueron no-
ludados por un «pel grand», rebuñito
de salud, que desde la alta de la
montaña les miraba mortificante.
Se detuvo frente a la taberna de
B. nico. Sintieron todos un gran al-
vino... sin exceptuar al «Renault».
Los dos jóvenes se fueron sin una
palabra de agradecimiento. La se-
ña fue menos precipitada. Aun dijo,
con la mayor naturalidad:
¡Háganme el favor de llevarme
hasta casa, don Perico. Porque, con
tanto «poquito»...
El pobre miró ya no pudo más.
¡Era lo que faltaba, señoreta!...
¡Défese usted, el poder, y si no tire con
ellos! ¡Perro!

¡No se ponga usted así, que dice muy
poco en su favor. ¡Quién lo iba a esperar!
¡Vaya, hombre! ¡Yo que había creído que
me daría sus disculpas después de un viaje
tan incómodo para mí y para los niños.
Pero ésta es la última vez que viaje en su
cacharro. ¡bah! ¡La última vez!
Y seguía desparatando mientras recogía
los paquetes.
El pobre amigo no pudo contestar. Las
palabras se le ahogaron en la garganta.
¡Qué ganas tenía de matar a Leber san-
gre!...
Y rompió el parabrisas de un terrible pu-
ñetazo.
Don Perico ya no tiene automóvil.
Fue a llevarle mi trabajo, y lo oportuno
pasando en bicicleta por la calle principal.
Se me acercó con destreza pero tranquilo.
¡adorar!
¡Ven!...
Me llevó a una huerta y me enseñó su
«Renault».
Allí, en un rincón, con las uñas de
sueño, y era el «Renault».
Ahora no me lo voy a llevar a la casa.

en casi siempre las mujeres en tranvías y en la velocidad, suelen sentirse súbitamente.

de aquella muchacha me impresionaron. Abierta, rubia, de ojos azules, impecable alada... Sí, allí estaba. No podía ser otra. Píera sido la misma que yo había soñado. (Pensamientos parocidos). Mi presentimiento. Pero esto, que, al parecer, comienza a tener un capítulo aparte.

II

Los latidos mi corazón, al tiempo que ella se entre nosotros una coincidencia. ¿Se me tre la balumba de gente que en aquel instante del «Metros? No, no la perdí. Si por perdido, estaba resuelto a publicar su ex-juncion de los periódicos y de la Radio que me a disposición de quien justifique ser su a de siete pisos, un niño que viste jersey de autos de automóvil y un librito de papel de

ada. Pude colocarme casi a la altura de la ella—aunque confieso que soy tímido—ora ella. Cerré los ojos y en un momento de al oído:

termines.

midió con su mirada no exenta de sorna y pudo de su examen visual, rompió a reír es-

el ¿Qué risa! ¿Vitaminos A o Vitaminos B? le contesté lleno de confusión. No me ha- ra de un apellido que es tan serio como la cuchufleta—lo dije—, porque yo lo hablo

oramiento, debieron de conmover a la gentil seria, mirándome otra vez con atenciónme- y dijo:

¿Es el hombre lo que necesi- los míos! nunca he sido instante, cuando me brotaban de ¿ja? Pero la fe- que el dolor, patentaré, por-

mos en una de legar otro tren solamente por s. Al impulso al, y de pronto cida por el gol- is sobre el vi- illero, señorita, detuviéramos. sino que tam- se paralizó el habíamos ex-

otes, señorita. ¿Tendrán us-

y dejen paso. ¿por qué no intencional a

—¿Y gana usted?

—Seiscientas pesetas al mes, sin descontarme el impuesto de lidades.

—Es poco. Usted debe ganar más.

—Lo mismo pienso yo, pero las Empresas... Ya me compren- Sin embargo, yo buscaré trabajo para que en nuestro hogar no t la más leve sombra de miseria... Porque es usted adorable... ¡Ahora he encontrado la felicidad...! ¿Su nombre?

—Araceli Vilek Fernández; hija de padre inglés y madre españ Soy un poco romántico y lo contesté, lleno de sentimentalismo. —¿Cuánta poesía encierra ese nombre! Quiere decir ara de altar, a del cielo... ¡Araceli!

Quiso coger una de sus manos. Araceli la retiró bruscamente.

—No, Vitaminos. No es eso. Algo más interesante nos unirá. otra cosa.

—¿Otra cosa!

—Sí. Lo he observado bien y quiero decirle que me satisfaco completo. Es usted el tipo perfecto... Bienchimizado, un poco en naria grande y ganchuda... Redúne usted físicamente las caracteri cas precisas para interpretar el personaje que el director de «Fant Film, S. A.», de quien soy secretaria, necesita para su nueva pellic

—Pero...

—Quince mil pesetas y mes y medio de trabajo. No lo dude.

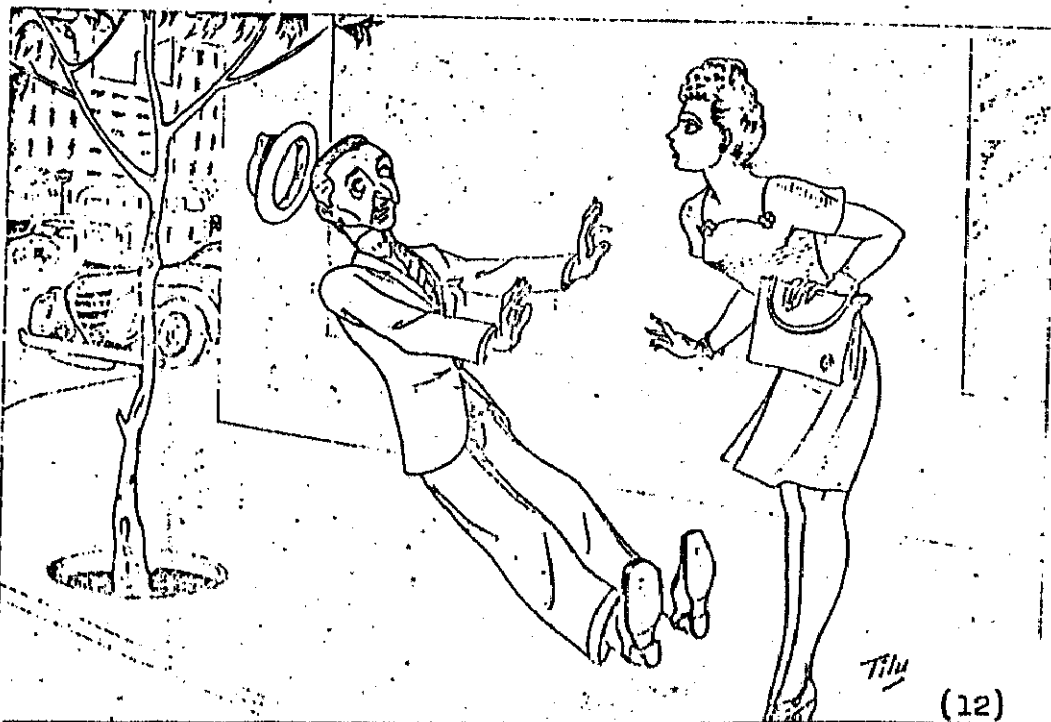
Sufri un desvanecimiento, no sé si por la impresión que me produ la oferta de aquella cantidad, para mi astronómica, o por el rudo go asestado a mi ilusión amorosa recién nacida.

Sólo recuerdo vagamente que al recobrar el escaso conocimie de que era poseedor, me encontré en un lugar extraño, rodeado gentes atavizadas con las más estrambóticas vestiduras; caras em durnadas de pimentón; cables que se me enredaban en los pies y fo que me deslumbraban. Oía gritos de «¡Silencio! ¡Cámaras! «Traveling.

Hoy, al cabo de tanto tiempo, quiero decir a ustedes que ante éxito que obtuve en la pantalla, sigo rodando, pero de cabeza, p que a consecuencia de mi extraña aventura perdí el empleo en la Ci de Banca donde prestaba mis servicios.

(Dibujos de Tili.)

Por la transcripción MIGUEL RODENAS



principal, o con la señora del segundo. ¡Un horror!

D. ISAIAS.—Pues... ¿y guisar? ¿Qué me dice usted?

GERARDO.—¿Que no tiene la menor idea de lo que es la cocina!

D. ISAIAS.—¡Dígamelo a mí! ¡Pero si son seis años, señor! Aún recuerdo la noche que puso sal en las natillas y el día en que nos rebozó la merluza con

GERARDO.—¡Como sucia, no digamos! Porque es que hay detalles...

D. ISAIAS.—Sí, hay detalles... ¡Mire usted que meterse los dedos en la nariz!

GERARDO.—¡Espantoso! Si enumeráramos todos sus defectos, yo creo que no acabaríamos en tres o cuatro horas. Pero como mi intención es la de molestarle lo menos posible, entraré de lleno

cabo, todos los de esta casa, después de habernos visto libres de ella, la perdonamos, de buen grado, lo mucho que nos ha hecho sufrir.

GERARDO.—Basilisa no ha estado a mi servicio, sino doce días. En ese pequeño espacio de tiempo, ¡mí! ha sisado alrededor de sesenta duros, me ha dejado sin vajilla, me ha quemado todas las camisas, me ha arrancado dos veces



Viene a anunciar una visita.

polvos para limpiar los dorados. ¡Y es que tiene una cabeza!

GERARDO.—Se la olvida todo lo que se la manda. Carece de memoria en absoluto.

D. ISAIAS.—¡Y su costumbre de estar siempre desprestigiando a los amos delante de los porteros! De nosotros fué diciendo peste; que si tenemos trampa en la luz...; que si por la noche no tomamos sino dos platos... Y es que como yo estoy a régimen...

GERARDO.—¡Por Dios! ¡Conmigo no va usted a disculparse! Yo hay veces en que no tomo sino una verdura. Y... a propósito de platos. ¿Ha visto usted romper más vajilla en menos tiempo?

D. ISAIAS.—No, señor; es decir, sí, una vez. Pero fué en el Circo.

GERARDO.—Me ha dejado sin un tazón.

D. ISAIAS.—¡Y a nosotros!... ¡Con decirle que últimamente nos servía la carne de membrillo en un plato sopero!...

en el objeto de mi visita. Porque usted, seguramente —y es muy lógico que así sea—, se habrá preguntado a sí mismo: "¿Y a qué vendrá todo esto?"

D. ISAIAS.—Crea que no me he preguntado nada. Lo que lamento es que esa calamidad haya ido a caer en casa de una persona como usted.

GERARDO.—A eso iba a parar... Ya me parece haberle dicho que si me decidí a tomar a esa mujer fué en gran parte debido al certificado de ustedes, que suplía ventajosamente la carencia de informes.

D. ISAIAS.—Y... ¿qué quiere usted que hicieramos nosotros! Nos limitamos a hacer constar que estuvo en casa durante seis años. ¿Qué otra cosa íbamos a decir! Especificar todos sus defectos, aparte de que hubiera sido una labor inacabable, hubiera sido algo así como condenarla a morir de hambre. Aparte de que no sé lo que hubiera hecho con nosotros. ¡Es tan literal! Y al fin y al

la caería de la pila, me ha enemistado con los vecinos, me ha hecho enfermar del estómago... En una palabra: ha de trozado mi existencia. (Hay otra pasa, durante la cual el bueno de D. Isaias mira a Gerardo con una suntuosa lastimera, una de esas suntuosas de hombres que están ya de vuelta de muchas cosas.) Hasta que hoy —hace un par horas escasamente— he pensado...

D. ISAIAS.—¡Basta! Lo comprenden perfectamente; ha pensado usted: "¡Los señores de Gabaldón tienen la culpa de todo esto. Voy a exigirles una indemnización." ¿No es eso?

GERARDO.—No, señor. Es lo contrario de todo eso. Lo que se me ha ocurrido es algo más lógico, más sencillo y más interesante...

D. ISAIAS.—Hable, hable usted.

GERARDO.—Lo que yo he pensado ha sido lo siguiente: los señores que rante seis años consecutivos han capaces de aguantar a una criatura



En el minuto de parada tuvo lugar de acomodar la maleta...

Sudoroso y malhumorado se dejó caer el tío Melitón en las tablas del asiento. ¡Con razón le seducían tan poco los viajes! Menos mal que lo peor ya había pasado.

Pero no había pasado lo peor. Cuando el tío Melitón, ya más tranquilo, echaba un cigarro entreverando esta tarea con la contemplación del paisaje, le sorprendió un transbordo. El tío Melitón no sabía lo que era un transbordo, pero no lo olvidaría nunca. Baste decir que hasta perdió el sombrero en la refriega y que la cesta de las provisiones llegó al departamento hecha un acordeón, con la tortilla, el pan, las uvas, el queso, los huevos duros y el pescado frito que contenía, en tan revuelta e impresentable confusión, que el viajero hubo de arrojarlos por la ventanilla como cosa inútil. Pisoteado y maltrechado, el tío Melitón se apoyó contra las tablas del pasillo —pues ni asiento logró alcanzar—, dedicando un expresivo recuerdo a quienes "sin ninguna necesidad" en tal trance le habían puesto.

Menos mal que el aire de la capital disipó un tanto su mal humor. Reconoció que hasta hubiera llegado a agradecerle de no haber estado tan contrariado. ¡El "mujerío" sobre todo...! En esto sí llevaba la razón Manoliyo. Buena prueba de ello es que cuando el tío Melitón se hallaba a la puerta de la fonda adonde le condujeron, esperando la hora de la comida, no pudo resistir la tentación de echar a andar tras de una especie de emperatriz, bien oliente y entrada en carnes, que desfiló por la acera.

En pos de la beldad, el tío Melitón —bastante reconciliado ya con el viaje— corrió calles, atravesó plazas, dobló esquinas... Pero... ¿dónde se encontraba en el instante en que la dama se metió en un portal? El estómago y el reloj, de común acuerdo, le decían que la hora de comer había pasado con exceso. Mas, ¿dónde estaba su fonda? ¿En qué calle? ¿Qué señas, qué nombre tenía? Ninguna de estos detalles conocía el tío Melitón. No pensó en que podían hacerle falta. Trató de indagar, pero inútilmente. Dos transbultos a quienes preguntó por "una casa muy alta con muchos balcones y el portal de mármol" se limitaron a sonreír sin poder orientarlo. Comprendió que su situación era desahogada y decidió huir re-

nunciando a los restos de su equipaje y a todo con tal de no seguir mostrando su imprevisión de paleta.

Podía haber comido en cualquier parte, pero ya no leaña ganas. Lo que anhelaba ahora —recuperada su anterior irritación— era llegar a su casa. ¡Y ay de quien le hablara de viajes!

Llegó el tren. El tío Melitón, ahora sin equipaje, tenía la absoluta seguridad de llegar siempre a tiempo. Sin apremios, contemplaba una afanosa multitud, sobrecargada de paquetes, pugnando por meterse en la angostura de la portezuela lo antes posible, dificultándose mutuamente empujándose, insultándose, agrediendo a voces. El tío Melitón, a la vista del espectáculo de cuyas molestias ahora se vía libre, filosofaba satisfecho.

"Todo esto os está bien empleado —pensaba— por trans más cosas de las que hacen falta. Miradme a mí ahora qué tranquilo estoy, sin prisas ni sudores."

Cuando el tumulto hubo pasado, el tío Melitón tomó el tren sin molestar a nadie y sin que le molestasen a él. Sentía una especie de felicidad y daba por bien empleadas las peripecias y desengaños anteriores por esta experiencia, que tuvo presente toda su vida, y que él sintetizaba en las siguientes palabras:

—Como mejor se vive es "con lo puesto".

(15)

o, era la aristocracia de los caballos. Su padre y su madre aducían que tenía el cuello de su belleza dejaba mucho que desear. ¡Cuántos rencores de opiniones! Ella, en cambio, era de la re. La belleza corporal se perfecciona con los o su progenitor en una de una ocasión. Iaban de esta manera: su principio azul era un letrados que el otro lo quería para dar realce a

s, y la pobre yegua no encontraba la realiza-
Todo el día asomada a la ventana por ver si
lo menos, su ilusión blasonada. Nada. No se
el tiempo y a la pobre yegua se le iba consu-
ma horrible de los tedios.
Entonces, estaba asomada a la ventana, sin-
pido de un pastoso relincho, que la llenó todo

que pasar por delante de una verdadera muchedumbre. Allí había de t-
das cosas suciosas. Yeguas, burras, etc.; en fin, toda la clase femenina d
gónoro de los equinos.

Al pasar se levantó una verdadera tempestad de rebuznos, unos d
admiración y otros de envidia. Ella pasaba sin volver la cabeza, dando
importancia de gran señora. De pronto salió otro hombre, y dándole pa-
maditas en el lomo y en las nalgas, lo condujo al aposento donde deb
esperarle su futuro.

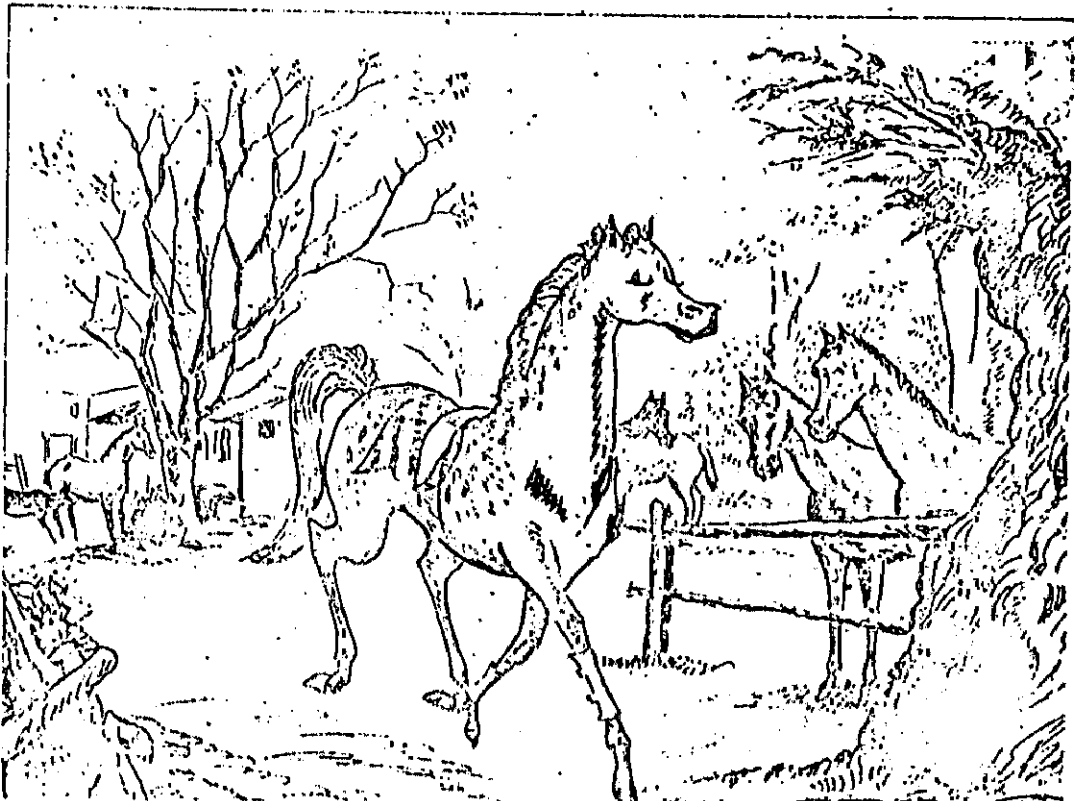
Entonces se dio cuenta de toda la magnitud de su tragedia. Ella, ti-
dócil hasta aquel momento, se rebeló contra la injusticia que se iba a e-
mover y comenzó a dar patadas y mordiscos a diestro y siniestro, y vio
de que era inútil toda resistencia, con la sangre agolpada a la cabeza, la-
zó un gran resoplido de desesperación y terror y se sumió en un desmayo
del que no había de volver jamás.

La pobre yegua no pudo resistir la gran injusticia que se cometa lo
zándola a contraer un matrimonio tan desigual.

que
a su
rozo
aba
ca-
ca-
lan-
el
me-

ma,
allo
si-
asi-

los
on-
r al
sur-
alia
que-
bo-
a su
3, y
foll-
vul-
jó a
star
quel
jola
rola
ser
ida.
ther
chos
no





terarse ni de su
pondió de oficio
Roy Anderson
Ellen D. Lawford
tantas otras; porq
su sueldo y porqu
para comer.

El era el primer
fecta culpabilidad
no, sabía que toda
cuando hubo dora
tal convicción —u
minable, durante l
bullir en su corab
impresas que habí
años— dió en pen
tomar en serio el
vida; y aquella cau
der, porque estaba
da, le pareció la n
entrenarse.

Y así, jugando co
fantiles aquel jueg
el milagro. Nadie
Anderson menos qu

Ellen D. Lawford l
cias sin despertar c
la Audiencia ontera
el mayor estupor

Todo el mundo le
taban comidos de e
mente que nadie, el
célebre día, la gent
ro al cruzarse con
masa, que se qued
naba que Roy And
a la fama, como
Abraham Lincoln. Pe
dinario era que Roy
a todo el mundo, s
absoluto convencido
Ellen. La viuda de l
rehabilitada, sin dis
guno, al honroso pu
la sociedad, con la
que antes no la con
saludaban por la ca
botas.

Así fué cómo Roy
dillo más novelero d
y Ellen Davis, ex ba
escalaron la cumbre

El fabuloso éxito
para nada en las
Anderson. Sólo de ve
raba al espejo para
había sido el mismo
milagro. Este detalle
do empedernido fum
dor de «brandy and s
dicional de novelone
pasatiempo, se impo
obligación de descif
tales narraciones pla
final hasta haber rest
quién maló al viejo
sorio en tan apasion
acostaba siempre da

Don Mendo no era demasiado feliz. Había resido unos años, muy pocos, en América, donde—a pesar de no tener el oficio de panadero—logró amasar una fortuita bastante considerable. Al volver a su ciudad natal, Huelva—en realidad, el viaje de don Mendo a las tierras que descubrió Colón, para cualquier indiano que se estime, puede decirse que fué de ida y Huelva—, encontró a Facunda, moza garrida, de quien se enamoró como un loco. Las comadres dijeron que como un tonto, porque la historia de Facunda la conocían al dedillo; pero esto a nosotros nos tiene sin cuidado. Perteneció al campo de la Peluquía, y así al margen del relato que nos proponemos hacer. El caso es que se enamoró. Le dijo a Facunda que él había nacido para quererla...

Al principio, Facunda creyó que don Mendo le cantaba, con voz muy desagradable, el cuplé de «Luis Candelas», sin capa, porque era verano; pero al cabo de unos días, la adorada pudo convencerse de que el galán iba con buena fin.

Y se casaron. En la ciudad onubense a nadie sorprendió el hecho de que un hombre y una mujer se casaran, porque desde la Eva del Génesis hasta nuestros días es un caso que se repite con bastante frecuencia.

Don Mendo fué marido de Facunda y Facunda fué mujer de don Mendo. (Ahí Pero donde aquel punto y hora don Mendo tuvo una suegra, por la sencilla razón de que Facunda tenía una madre. Son leyes biológicas que no hay quien pueda rectificarlas.

Allí empezó su Calvario. En las noches de insomnio, mientras Facunda sonaba a pieza suegra, don Mendo se hacía esta reflexión: «¡Buena! yo tengo una suegra, es irremediable. ¿Y qué razón existe para que la suegra no me tenga a mí?»

—Porque ya eres mayorcito—le decía su subconciencia.

A lo que Mendo contestaba:

—Soy mayorcito, es verdad; pero también lo es ella.

—Sin embargo, recuerda que perteneces al sexo débil.

—Lo recuerdo. Claro que de alguna manera se ha de llamar a esa debilidad.

Yo tengo pruebas contundentes.

Y enseñaba, a quien quisiera verlo, un hemaloma, producido por alfilerazo, que le ennegrecía todo el contorno del hombro izquierdo.

Don Mendo, después de haber pasado muchas noches preocupaciones que le desparaba su suegra, se echaba el primer rayo de luz hería sus pupilas, sin llegar a mo.

Su obsesión era la granja avícola, adquirida con él: Podemos decir, sin que don Mendo sea capaz de reconocer explotación había empleado todo su capital. Ante los peña una ternura inefable. (Cuanto más tiernos, más le gustaban).

Así, pues, a la hora del amanecer ya estaba observando pepita y qué gallinas estaban aptas para la peptoría. «careaban, se sentía sola.

Sin embargo, aquel día se hallaba, embargado por demonios. Le daba lo mismo que cantase el gallo o. Una gusolón se le había clavada en la frente como suegra.

El día anterior al hecho que narramos, ya anochecía el domicilio conyugal. Después de su cotidiana visita a agua por todas partes. Truenos, relámpagos, al diluvio... que, en el mes de agosto, de súbito, vuelen anochecer que los parejas de novios abandonen rápidamente los secos el amor en sus respectivas cascas.

A don Mendo le martilleaban en el cerebro las frases hora de que digamos que ésta se llamaba Liberata.

El había dicho: «Buenas noches, Facunda».

Facunda respondió: «Buenas noches, Mendo».

Tercio en el saludo Liberata:

—Sola una pareja de estúpidos.

—¿Por qué somos estúpidos?—exclamó Mendo un po.

—Porque no se puede decir buenas noches cuando

perros.

—Entonces...—susurró humildemente Mendo.

—Entonces se dice: ¿Cómo estás?

—¿Y para qué le voy a hacer esa pregunta a mi

muy bien?

—Es inútil... No podremos entender.

—Lo mismo creo yo.

Habían discurrido dos días—tenía muchas personas—después de esta con Mendo, que no tenía gana alguna de ver cómo se hacía la cama hasta la ban de dos en dos las peldañas del verosímiles. Unas se quedaban dormidas hacia el lado derecho. Otras el plumaje y perdían la cabeza, acil con todas las gallinas para dormir a que llamó poderosamente la atención podía descubrir así aquel animalucho caló un travieso del «domitorio», encaramó al último madrota. Carró un «clo, clo, clo»; así una pata, y, así en la más absurda de las posiciones, mentó al sueño.

Don Mendo reflexionó: «¿Y por qué mi suegra?»

La convención para que visitara la noche nuevos polluelos. Aquello era berato.

—Tenga la bondad de subir.

—¿Qué cosas tienen? ¿Qué voy a h

—Entlar a las gallinas.

—Para que vayas al hoy buena sue

Ilusión todo esto, pero que no lo sea

que no tengo formalidad. Creo que e

estamos de acuerdo tú y yo. (Aquellos

gas me daban «locinos»)

—Pues aquí no hay locina. Pechuga

...

Liberata comenzó su ascensión tra

había escalado el último travieso q

coqueleja, conlengro sobre un pia. Pri

librio, y aunque estuvo buscándolo h

encontró. La consecuencia fué que Li

hizo el vuelo.

Con la muerte de su suegra murien

tes de don Mendo por la granja avicol

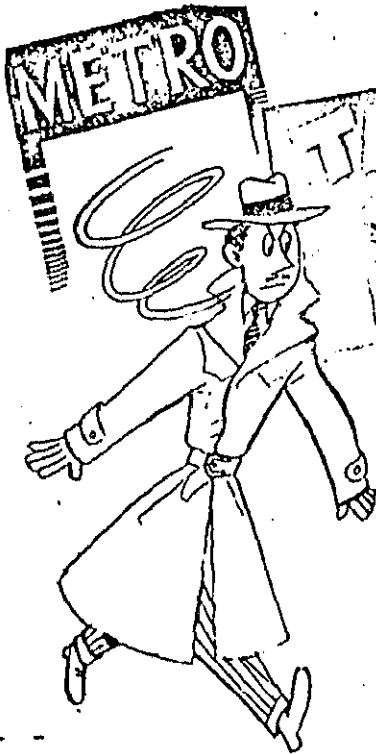
ditan secretaría más con aquella alm

era el plumaje de las aves, porque al

gallinas eran negras. Se habían vestide

La venpiera de don Mendo contra si





Cuento humorístico DE JAIME DE NICOLÁS

PARO que, en buena lógica podrían haberse exigido responsabilidades a la Compañía del Metropolitano por aquella gran desgracia que había desplomado sobre mi amigo; la ley no determina, ni siquiera prevé, este caso que a él le ocurre, y yo de conformarme el muchacho con scar desahogo a su rencor por el mélo que tenía más a mano: maldecir los vocablos más contundentes y ex-novo de su léxico a la citada empresa con inclusión de toda su escala jerárquica, desde los consejeros hasta esos arautos que, por la noche, cuando se terminado el servicio, van muy serenos sobre una torreta montada en un impenetrable chasis, mirando si hay algo malo en el cable. Tal vez imaginan un gusón se ha entretenido en ar un nudo en él.

La ley no cae en toda su fuerza sobre la Compañía —quizá ni se llegaría a notar ésta de su delito—, pero, por menos, en un pecho, mientras lentamente se escribe su sentencia moral, su juicio de culpabilidad, como respuesta de la desgracia que alligó al pobre del aquel pocho, al ciudadano ma, en fin, a mi buen amigo Felipe. A esto, y lo sigue siendo, pues aún ha proporcionado su humanidad con ninguna indignación a los guanos, muchacho terriblemente alarado. Uno de esos que tanto lo tienen que de prisa porque el tiempo les acusa que de su precipitación obtienen diariamente los siguientes resultados: abre el botón último de la chaqueta el ojal primero del chaleco, mastica con los últimos trocitos del fi que era su colidiano segundo plan ponerse los calcetines al revés. El último de movimientos que él llamaba

para poder continuar saboreando cada veinticuatro horas ese pedacito de vaca a que ellos me referí. La vida cada día más difícil, las subsistencias por las nubes —dejemos a las amas de casa que continúan la lotería—, le obligaban a ser una especie de V-1 con sombrero flexible y gabardina de corte inglés. A las ocho y media de la mañana tenía que estar en la oficina, permaneciendo hasta la una; de allí a una papelería para poner en orden una contabilidad que precisaba de todo el Colegio de Titulares Mercantiles para resistir sin rubor la mirada de un Inspector de Utilidades cuya visita se preveía. Le quedaba media hora para comer, tomar café y marchar de nuevo a la oficina, de la cual salía a las siete y media, repartiendo el resto de la tarde entre dos contabilidades a domicilio y una clase particular en la que preparaba a un adolescente para recibir, con la dignidad que requiere el caso, calabazas en sus próximos exámenes de Economía o Cálculo. Los ingresos así obtenidos subían considerablemente y el «baetstelek» estaba asegurado; pero se comprenderá perfectamente que Felipe soñase todas las noches invariablemente

que era un poste de teléfonos enclavado años y años en medio de un trigal bucólico que el más furioso vendaval lograra incutirle el menor movimiento. He dicho invariablemente y no es cierto, pues solía también soñar que un diablillo le convertía en esa carpeta que hay en todas las oficinas, en la cual, con lápiz rojo, han escrito los «urgentes» que parece hablar de apocalípticos temas espesos, pero que —y esto lo saben hasta los grillos del baño— es la carpeta que nadie se acuerda de sacar a no ser la mujer de la limpieza cuando pasa por sus lomos el plumero en su divina operación de cambiar de lugar el polvo del despacho.

Felipe no tenía automó-

poco, lo que no es porque no tengamos rabiosas ganas de pagar esa patente, ¿verdad, amables lectores? En taxi iba como yo —como ustedes, dos veces amables lectores— cuando a algún amigo se le antojaba despedirse de este mundo y morirse. Acompañaba al difunto doblemente compungido —como yo, como ustedes, tres veces amables lectores—, porque a la lástima que produce siempre el sepelio de un semejante se une esa otra congoja que engendran los saldos periódicos de los numeritos del taxímetro al marcar el recorrido, y que son como pelizquitos dados a la cartera, o lo que es lo mismo, al corazón.

No viajaba, pues, ni en su coche, porque para ello le faltaba el «sus», ni en taxi. Velase obligado a trasladarse en «metro» —medio de locomoción inventado por un llaco para que adelgacen los gordos que no son cuarenta y cinco—, y esto fue el origen de su desgracia. Sé que los lectores dirán que ellos también emplean ese medio y que la desgracia de Felipe es la desgracia de muchos millares de seres. Algunos se dispondrán a separar despectivamente sus ojos de estas líneas y pensarán ponerse

a leer otra cosa o a irse a tomar un vermut al bar de la esquina. ¡No lo hagáis! La tragedia de mi amigo no es la vuestra, es única, original y tragedia de los pies a la cabeza. Por otra parte, el vermut perjudica a esa especie de calabaza inventada que tenemos en la tripa.

No sospechamos que la desgracia de Felipe consista en haber adelgazado doce kilos como lo hizo viajero del citado medio de locomoción; ni en haberse dejado, al descender en cierta ocasión, la manga derecha de su abrigo entre la prensa formada por las tablas y contrapuestas espaldas de un mozo de cuerda y de un dependiente de ultramarinos; ni en haberse estropeado



decirte dos palabras — me espeló un día la vida ya como mi madre—. Eso santo que murió estas se ha llevado la llave de la despensa y, ¡garlo!, somos pobres.

Entonces que no me importaba. ¡Bue! que a ti, no; pero a mí, sí. Antes podíamos el lujo de tener un esperpento en casa mostrando el mundo por nada, pero estos son otros lo es tu novia más escalofriante que Boris Karloff, el que quiera hembras, que los pague; me lleva a Hollywood, donde me han prometido un contrato.

Entonces, rogué, me arrastré. Todo en vano. Se fue morir muchas veces por día durante meses y.

me crispaba la vulgaridad de mis amigos y comiéndome la pensión. Todos, como si se hubiesen puesto de acuerdo con voz de circunstancias:

«¡Chico, no es para ponerse así! Encontrarás mejores!»

Y yo vuelta a explicar que esto ya lo sabía que me acongojaba era pensar si la encontraría o no lo menos, igual.

En ese caso, valor, valor. No va a resultarte

narchaban rápidamente.

¡Ya a ser sencillo! Tuve que contentarme a los ocho una novia que no le llegaba ni con mucho a la

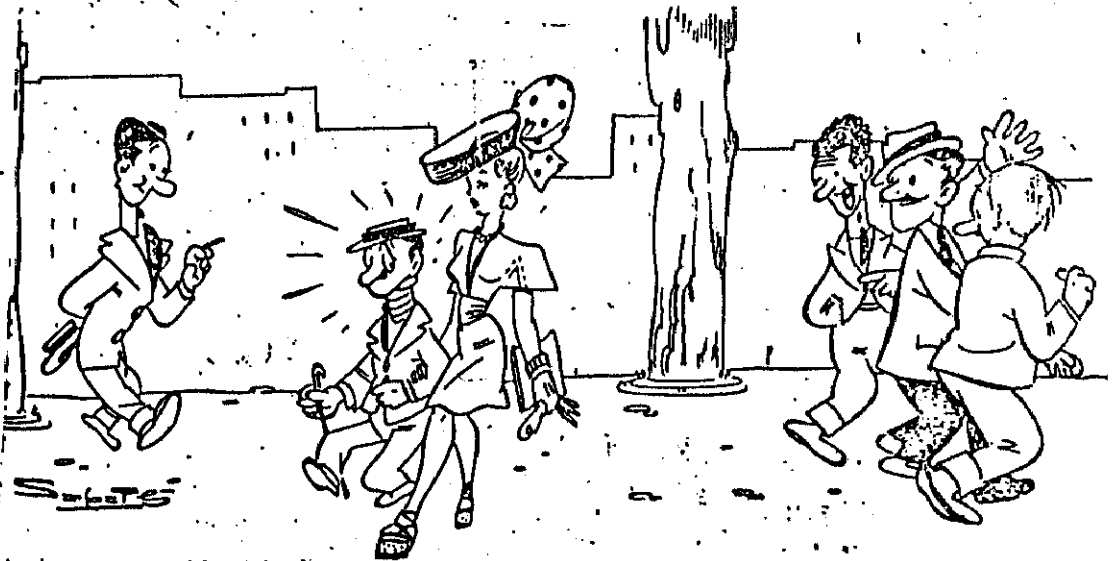
comida que comía. Ya no volvería a alejarse de mí. Dentro de cinco días sería mi mujer y, además, ¡caramba!, un retraso de tres horas saca de quicio al más templado.

Por fin, el pito, el humo, el chachachá de la máquina, la campana, los «¡Señores viajeros, al tren!», las portezuelas que se abren y... Pero, ¿qué era aquello? ¿Quién era aquella vampirita que me llamaba pocholito? ¡Ella! ¡Ella! ¡Oh! Cuando volví en mí, no lograba comprender nada. ¿Quién le había prestado aquella naricilla respingona? ¿Dónde había dejado sus lobanillos? ¿Qué cinturita era aquella? ¿Pues querían ustedes creer que había pagado dinero y había sufrido terribles mortificaciones para llegar a aquella herencia? No les digo más que al salir de la estación un taxista le murmuró bajito: «¡Olé!». ¡Mi novia ¡aleada! Comprenderán que no quiso saber más y rompí para siempre, sin importarme que hayan contado por ahí que estoy gilli. ¡Algo habrían de decir!...

Luego, vuelta a llorar y a sufrir, vuelta a no dormir, vuelta a dejarme los fideos y los garbanzos los lunes, martes, miércoles, viernes y sábados, y el arroz los jueves y domingos.

Llegué a estar tan macilento que casi hago la competencia al bello Narciso. Me costaba trabajo no enamorarme de mí mismo al verme en el espejo.

Pero no hay nada eterno en la vida, ni el dolor, como dijo ese gran poeta; no el de la «Luz a una fea»: Bécquer.





Por JUAN DE DIEGO

El padre de Lolita fue un pobre y modesto empleado. Ganaba \$59.75 pesetas, sueldo que los impuestos y gravámenes se lo habían reducido a \$35.20.

En la época en que vamos a penetrar en su vida tenía ya cinco hijos, una radio comprada a plazos, que aún no había terminado de pagar, y un hijo menor, al que pensaba cruzar con una canaria. Pero este último proyecto no pudo verlo cumplido.

Cuando Pérez vino al mundo, para ocupar una mesa y una silla en el negociado de un Ministerio y que su padre pudiera morirle tranquilo, la abuela materna, la tía Asunción y la prima Carlota—solterona vitalicia hasta que un viajante de comercio cargó con ella—se encargaron de hacer el reparto de su fisonomía, que tuvo lugar de la siguiente manera:

Los ojos resultaron ser del ibuelo—aqueel llorado Pérez, modelo de empleados—; la nariz, del padre—digno sucesor de aquel llorado Pérez; la boca, de la familia de la madre, "que todos tenían la boca así", según la celebrada frase de la abuela, y el hoyuelo de la barbilla, de su difunta tía Engracia.

En resumen: tal arte y maña se dieron en el reparto de parecido que, apenas llegado al mundo, dejaron a nuestro buen Pérez sin nada de lo que tan súbito era, usurpándole una personalidad que legitimamente le correspondía.

Triste, encanecido y mohína pascuero su primera infancia. Luego dio comienzo el bachillerato; pero en el tercer curso le sorprendió la muerte del padre—el digno Pérez, oficial tercero...—y abandonó los estudios para emplearse de cualquier cosa y llevar a casa unas pesetillas.

Tiempo adelante, tras larga y concluyente preparación, sacó plaza en unas oposiciones, y fue a ocupar la misma mesa que anteriormente habían ocupado su padre y su abuelo.

Por aquel entonces el padre de Lolita tenía muy desarrollado el sentido del humor, pues incluso hacía frases chistosas. Una de ellas, que no pudo pasar a la historia, fue: "Estas oposiciones al cuerpo de oficiales del Ministerio..."

los menesteres caseros, y en sus tiernas miradas quedó aprisionado como un tortolito.

Cruzáronse cartas deliciosamente cursis, en las que el verbo amar se conjugaba en todos los párrafos y, al cabo de tres primaveras, la muchacha regordeta y sanota pasó a constituirse en señora de Pérez, una mañana rubia del mes de agosto.

Y vino el primer hijo, y el segundo... La muchacha regordeta y sanota daba pábulo a sus buenas carnes, engordaba caprichosamente, mientras el infeliz marido menguaba en peso con tanta ligereza, que al cabo de elástico tiempo no le vino a quedar bajo la piel otra cosa que los huesos mondos y li-rondos. Parecía el tal matrimonio

gillones dorados que extraía el sudor de los mortales madrileños.

Serían las dos de la tarde de un sábado cuando Pérez abandonó el Ministerio, y buscando la sombra de los toldos se encaminó a su casa.

—¡Pérez!—gritó alguien de pronto a sus espaldas.

La acera en pleno se paró y muchos hombres volvieron la cabeza.

—¿Es a mí?—preguntaron con timidez.

Pero era al padre de Lolita, que al reconocer a su buen amigo Pérez corrió a abrazarle.

Unas nubecillas grises brotaron de los omoplatos de ambos personajes.

—¡Caramba, amigo Pérez!



no vivir sobre una balanza, cuyo misterioso propietario se distrajera en ir trasladando kilos y más kilos de uno al otro platillo.

Y así como en lo físico habían cambiado, también en el carácter hallaron mudanza, convirtiéndose el de ella en airado y gruñón, igual que al el peso ganado a lo largo del matrimonio le diera derecho a cometer excesos de palabra con el pobre Pérez, que había trocado el suyo, antes serlo, pero con algunas fases de optimismo, en otro taciturno y humillado; que así, humillado, parecía sentirse siempre mientras vivió el padre de Lolita.

¡Cuánto tiempo hacía que a la vela!

—Lo mismo que yo a usted, querido Pérez.

La conversación decayó apenas iniciada.

—¡Vaya un calorcillo que disfrutamos!

—Excelso, sí. Como que ardo en deseos de llegar a casa para ponerme fresco.

—Yo no pienso salir en toda la tarde. Aprovecharé la "semana inglesa" para dormir, porque llevo una temporada que, entre el desiste de Antonia y los dientes de Manolito, no pego un ojo por las noches.

—¡Hábleme usted a mí de dientes y desistes! ¿Qué noches, amigo mío! ¿Y dice usted de echarse una siestecita? ¡Yo me acuesto en cuanto haya comido

a su amiga la señora de Pérez. Cuando la madre de Lolita oyó el timbre de la puerta, mandó a la niña que pusieran la radio inmediatamente.

—¡Mi querida Pepita!—exclamó la señora de Pérez con la respiración todavía agitada por el reciente ascenso al cuarto piso.

—¡Consuelito, qué alegría! Las dos moles se juntaron para producir un ruido como el de los besos y hacerse creer que se querían mucho.

La radio dificultaba la conversación, y como la señora de Pérez ya había tenido tiempo para percatarse de su existencia, la mamá de Lolita ordenó a los peques:

—¡Niños, apagad esa radio!

Las cinco angelicales criaturas se abalanzaron sobre el modesto receptor.

—¡Yo la apago! ¡Yo la apago!—se pusieron a gritar con tordez infantil.

—¡Qué os creéis así!—vociferó el más grandullón, parapetando el aparato con su desnudado cuerpo—. ¡La apagaré yo, que para eso soy el mayor!

Entonces los otros cuatro niños, entre ellos Lolita, tierna y diminuta como un junco joven, impetaron de la madre:

—¡Mamá! ¿Verdad que apago yo la radio?

La señora de Pérez entretuvo un momento en su cabeza la palabra "apagar", y la confundió con esa otra tan terrible de "pagar"; con ello se le formó en la mente un considerable barullo; pero pensando que la radio no había quien la "pagase", dejó a los niños que riñesen por quién había de "apagarla".

Acto seguido, entre ambas señoras de Pérez se cruzó el siguiente trascendental diálogo:

—A todo esto no la he preguntado por su Pérez...—dijo la visitante.

—Está bien, muchas gracias. Ya no tardará en venir de la oficina. ¿Y el suyo?

—¿Cuál?

—El suyo... su Pérez.

—Como siempre; muy bien... Sus niños ya veo que están muy crecidillos... ¿Qué monos!

(En el fondo, naturalmente, pensaba que eran unas birrias de criaturas).

—Ya ve usted—agradeció con una sonrisa la dueña de la casa—. ¿Y los suyos? Por cierto, que me han dicho que su niña

De niña, comenzó la carrera de plisado, obteniendo un premio en el Conservatorio. Los primeros años fueron muy buenos, o, mejor dicho, cantar y teclear. Esto se aburrió; se le cansaban manos la gracia fatigada de los Estu-

dios, quiso hacer el Bachillerato. El día con sus listas de sobresalientes y al llegar al Universitario, entonces volvió en Ciencias y Letras; jamás. Y los libros se amontonaron sobre un abandonado piano. Había intentado aprender una carterita, cocta, pero, a fin, se aburría y la dejaba.

De sus frías intelectuales, decidió actividad al hogar. Estuvo bien los días de aprender a hacer asados, flanes y a cocinar; pero cuando llegó la hora

guino.

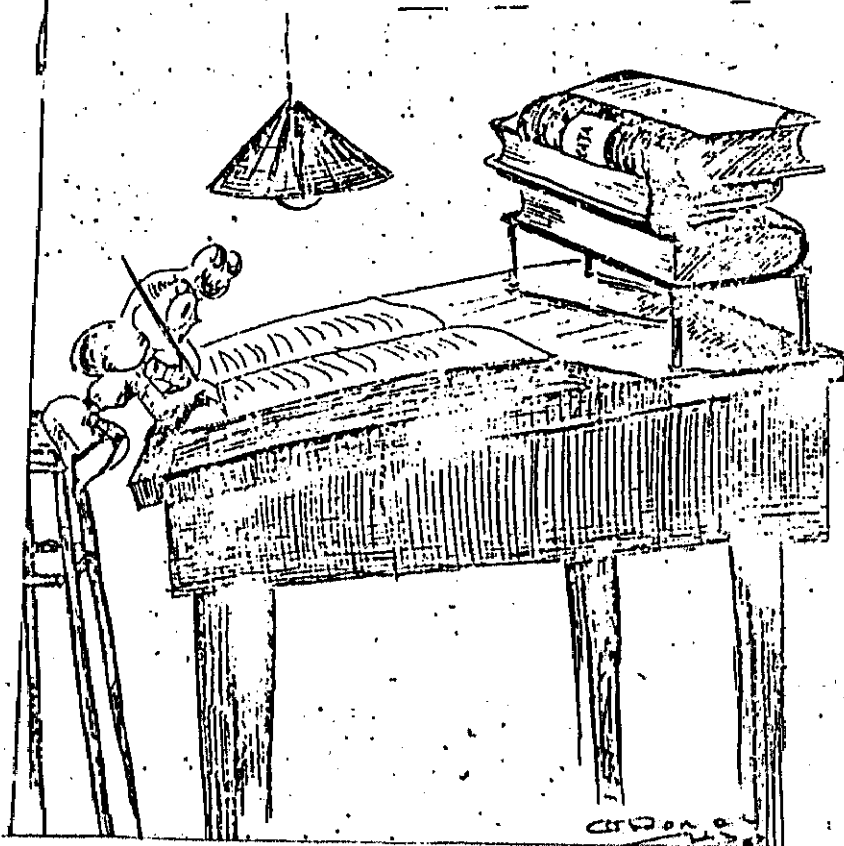
Remó, pero en cuanto consiguió que el remo entrara en el agua, ya se consideró apta. De la natación, le bastó con poder hacer la plancha y cruzar la piscina por la parte más estrecha; el tenis, a las dos partidas ganadas, no quiso jugar más; de la equitación, le bastó con sostenerse en el caballo, y de los deportes de nieve, le satisficieron en cuanto supo manejarlos con los esquís lo suficiente para, sin grandes penas, llegar al chalet del club.

Familiares y amigos la daban como un caso perdido; pero era tan mona y ponía en todo, al comenzar, tan buena voluntad, que se la podía perdonar. Alguien la llamó el eterno aprendiz y, en efecto, así lo era y parecía. Un aprendiz adolescente y guapito; con los ojos negros, vivaces y despiertos, con la boca pequeñita, bien dibujada y son-

jercey, se opusiera a su voluntad de seguir con el tono oscuro e indistinctible que tienen cosas, haciendo que el verano la sorprendiera pre con ella entre nubes. Y, claro, los calor, necesidad de hacerse ella misma un traje 2 tona, o de cualquier otra tela alegre y con le harían dejarlo a un lado. Pero, luego, el v se echaba encima aprisa y papá decía que e for llevarlo a casa de la costurera. Así sierr eterno aprendiz. ¿Cuándo le daría la vida op dad de hacer algo ya definitivo? Ni siquiera amor tenía esperanza. Padres y pretendie vrian tan débiles, tan debilitante en todas sas de la vida, que pensaban en ella para

El eterno aprendiz

cuento por LOLA GUADIX



de unos años, para cuando dejara de ser de mujer, ¿dónde más—pensaba—; pero, ¿mi misma será aprendiz?

La fuerza de la vida cortó sus penas. Mucho el padre y especulaciones de cómo llevaron a la familia, año tras año, a una precaria.

Los hermanos, todos, se lanzaron bajo y a la lucha; la madre, sola, con su vieja criada, se bastaba para el arreglo de casa, más pequesita y manicata. Y el eterno aprendiz, más desocupado que nunca—las ociosidades son costosas de tiempo y dinero—a discurrir al no ser ya el momento de serlo. En su casa se lo rieron en sus pro ces, unas naricitas aguilillas, finas y in mente perfiladas. Pensar que ella podr algo la penuria común haciendo algo lo imposible.

Pero Chonita comenzó a buscar trabajo ese día—había puesto en ella la voluntad misma que la caracterizaban al comenzar cosa—lo encontró: una plaza modesta al grado, con gratificación mensual de 25. El sueldo no era mucho, según se excusó principal. «Pero usted—¡dijo, sonriendo! el nepeto de chico listo—debe de ser capitan».

Debió comenzar sus trabajos el primer día y, cuando encontró la plaza, era el 26. En dos días se puso al corriente de la. En dos días, en la oficina de su herman aprendiz a colocar el papel, a dar al p cambiar la cinta, y pudo poner, escribió todos los dedos, tres líneas seguidas de vert, poity, ywerty.

Y el día uno, temblando de miedo, e trabajo. El jefe le dictó varias cartas, tomó nota en su llamante block. «¿Tiene en el Instituto, aunque no terminó el B aprendiz a tomar apuntes», decía en. A la tarde tenían que estar las cartas y en su despacho, pudo escribir una en t llana. Cuando se aproximaban las pro escribía muy de prisa apuntes, poi

Sin embargo, no sólo el título de los relatos publicados en la prensa y sus ilustraciones son los que procuran introducirnos en el cuento de humor, a la vez que ambientarlo, sino que además contamos con varios aspectos concernientes a la edición de un libro, un libro de cuentos.

Por un lado, en cuanto a su presentación, también encontramos títulos significativos al respecto, como los que ofrecen los libros de Tomás Borrás, Diez risas y mil sonrisas (1941) y Buenhumorismo (1945); o los de Juan Antonio de Zunzunegui, El hombre que iba para estatua (1942) y Dos hombres y dos mujeres en medio (1944); o los de Enrique Jardiel Poncela, Trece historias contadas por un mudo (1943) y Para leer mientras sube el ascensor (1948); junto a otros tantos volúmenes que incluyen -no siempre- en sus páginas ilustraciones igualmente en concordancia con el contenido de la narración, como ocurría en los relatos de la prensa; aunque debemos puntualizar que la ilustración en este tipo de libros es mucho más escasa, y si es muy extraño que un cuento no se ilustre cuando se divulga en cualquier publicación periódica, no sucede así con los libros de cuentos de humor -y libros de cuentos literarios en general-, ya que nos vemos obligados a afirmar todo lo contrario, pues los dibujos brillan por su ausencia en la mayoría de estos ejemplares y se convierten en agradable noticia, digna de resaltarse, cuando ayudan a interpretar el trabajo literario, como leemos en las palabras que los editores de Veinticinco Cuentos de la Calle (1946), de José María Malgor, dirigen "Al Lector":

" Pero Malgor, nos trae también de su amada villa de Avilés, la Atenas de Asturias, la enamorada de los porches románticos y de los veleros marinos -el rincón encantado de poetas, pintores y escritores- un dibujante extraordinario: Armando Cueto.

La colección de ilustraciones que admirarás enseguida, lector, tienen tan excelsas calidades y finuras de matices, tan energicos trazos, tanta ternura y filosofía en sus dibujos, que podemos decir, sin temor a equivocarnos que pocas veces se han visto unos trabajos

literarios tan genialmente interpretados como esta vez por el lápiz envidiable de este otro gran humorista y pintor que es Armando Cueto.

La pluma de Malgor y el pincel de Cueto, dos artistas avilesinos, ofrecen a todos los asturianos de España y América, una visión de nuestra tierra que les hará felices.

La difusión de este libro va a ser extraordinaria. Porque el éxito pleno va a sonreír a estos dos artistas asturianos, que han puesto a compás cabeza y corazón, en la amorosa interpretación del alma popular de Asturias."



Pero si la ilustración de un libro de cuentos se convierte en una grata noticia, no deja de serlo mucho más el hecho en sí de la publicación de libros de estas características. La aparición en aquel panorama literario de volúmenes de relatos de humor viene a representar un logro a favor del género, si tenemos en cuenta el resto de la producción cuentística, ya que, como ha resaltado José María Martínez Cachero, los años cuarenta "fueron, en suma, unos diez años de actividad creadora en los que (por lo que al cuento atañe) se sale a una media de cinco libros anuales publicados, en un ambiente poco propicio, más bien raquíptico si lo comparamos a lo que sería más tarde" (23).

Por lo tanto, algo tan implícitamente unido a la edición de un nuevo libro, como la "reseña bibliográfica", o las "notas de lectura", o el "escaparate de libros", o las "guías del lector", o las "noticias de libros", aparecidas en los distintos ejemplares de la prensa periódica, junto a las palabras introductorias de comentario que se recogen en los "prólogos" de estos libros, significa otra de las formas importantes de ambientarnos, de introducirnos y atraer nuestra atención hacia el relato de humor.

De todos los aspectos formales externos y próximos a la narración en sí (títulos, ilustraciones,...), que hasta ahora hemos comentado del cuento de humor de posguerra, quizá sean estas "noticias" las que de una forma más elocuente nos vayan delimitando y perfilando el tipo de humor propio de aquellos años, puesto que las citadas "noticias" no sólo se conformaban con anunciar la aparición del nuevo libro, sino que con frecuencia añadían alguna que otra nota sobre el autor y los rasgos más significativos y destacables de su producción en general y de su último trabajo en particular, motivo de tales reseñas y comentarios.

Así, vamos descubriendo poco a poco, no sólo a los más importantes y destacados autores de relatos de humor, sino que se nos desvela, por las apre-

ciaciones de los críticos y estudiosos de entonces, las claves del humor de posguerra; un humor que a pesar de la ficción que acompaña a toda manifestación literaria -como vimos antes-, está envuelto por una nueva capa del realismo, que brota con fuerza en estos años. "Señalábamos ya -dirá Eugenio G. de Nora (24)-, al caracterizar el grupo de humoristas que surgieron entre 1920 y 1930 aproximadamente, más o menos en la estela de Gómez de la Serna, el cambio de orientación estética que empieza a señalarse hacia 1930 y es ya general y completo al acabar la guerra española; cambio consistente, para los narradores de humor como para los otros novelistas, en un resurgimiento del realismo, en que el escritor tiende a reflejar de nuevo sus contenidos de conciencia "íntegros", reponiendo la función crítica respecto a su mundo y aspirando a una u otra forma de trascendencia artística".

Sin embargo, este realismo imperante oculta bajo su capa una variopinta oferta de matices respecto al humor, mediante los cuales se plantea y observa la vida con amor y con angustia, con emoción e ironía, con ternura y fantasía; matices que desde la pena y la alegría plantean un humorismo sentimental que llega a alcanzar en términos generales esa visión positiva y optimista tan necesaria en un momento donde los replanteamientos sociales modulan una "mentalidad conformista favorecida, y aun exigida, por la situación española de posguerra", según expresión de Eugenio G. de Nora, quien añade que "la resultante de una doble y equívoca tensión entre la atracción de la verdad, de los hechos, y la elusión de la respuesta que esos hechos y la formulación de esa verdad requieren, caracteriza la literatura en general, y la narración de humor en concreto, en España, durante estos últimos años" (25). Pero esta tendencia evasiva, si bien se inhibe del momento presente, no se aleja de la realidad, y sin llegar al fondo de las cuestiones las plasma con tintes costumbristas, como después veremos. Por ello, el humor suave, fino, diluido, sin

demasiada carga punzante e hiriente, llega a demostrar, incluso, el sentido poético del humorismo. Matices todos ellos que quedan registrados y detectados ya entonces si observamos algunos de los testimonios del momento.

De esta forma leemos en semanarios y revistas apreciaciones como las siguientes:

" Con este libro reciente Diez risas y mil sonrisas, donde ha agrupado unos cuentos suyos, Tomás Borrás -poeta, dramaturgo, novelista, erudito como pocos de nuestra dramaturgia histórica- se reencarna de nuevo, inagotable en su humorismo peculiar, tan distinto del de los demás escritores al uso por su casticismo hispano.

En este libro, como en otros del mismo autor, no aparece ese 'humor' de imitación inglesa, como los paños de Tarrasa, ni tampoco esa amarga ironía malhumorada. Buen humor, humor sano, de visión positiva y optimista de la vida -que le arrastra ingeniosamente hasta a suponer un virus negativo en el 'Quijote', tal vez con mirada algo superficial-, sin sombra alguna de resentimiento y con una gracia armónica que llena la boca de alegres risas y mantiene una inquieta e impaciente sonrisa imperturbable en el lector, entreteniéndole con agilísima imaginación y dejándole como sedimento perviviente una serie de originales ideas sobre la vida y la humanidad, medio en broma, medio en serio, a la manera cervantina, precisamente.

(...) He aquí, someramente, el interés absorbente de este nuevo libro de Borrás, muestra exquisita de su humorismo al tono que necesitamos: nobleza y elegancia."

(Joaquín de Entrambasaguas, "El humorismo de Tomás Borrás", Cuadernos de Literatura Contemporánea, nº 1, 1942, p. 48).

" A enriquecer su colección de Cuentos y patrañas de mi ría viene este nuevo volumen de siete cuentos cuyo título responde tan solo al del primero (...) Cuenta con un humor limpio de exageraciones, abierto a todas las excentricidades, cuajado de picardías..., aunque sí con un realismo que a veces se fuga con el candor. Esta es sobre todas la característica esencial."

(El hombre que iba para estatua, - de Juan Antonio de Zunzunegui, en "Noticias de Libros", X, nº 65, Junio de 1943).

" Se ha publicado en tesis general mejores libros de cuentos que novelas largas, pero entre todos contribuyen a enriquecer el género narrativo, tan genuinamente español; sostenido en la actualidad, merced a fuerzas creadoras de fantasía y de humor, en lucha con esa tremenda competencia de las traducciones, cuyo doble filo es, en cada cosa, saludable y mortífero".

(M. Fernández Almagro comenta los acontecimientos literarios acae-

cidos en 1942, en un número extraordinario de ABC, nº 11497, enero 1943)

" Ha congregado varios relatos de humor; pequeñas crónicas, jugosas y divertidas,..."

(La nube enjaulada, de Wenceslao Fernández Flórez, en "Escaparate de Libros", Fotos, nº 388, 5 de agosto de 1944)

" El segundo cuento, La vida y sus sorpresas, es de humor, pero de un humor que duele, porque Zunzunegui pone casi siempre un amargo fondo dramático. (...)

En el último cuento también intervienen, como en el quinto, los animales que hablan y actúan como personas, aunque sin el aire de fábula que corre por las páginas del anteriormente citado. Este último cuento tiene un humor finísimo y nos deja un magnífico sabor al acabar la lectura".

(R. Morales: Dos hombres y dos mujeres en medio, de Juan Antonio de Zunzunegui, en Cuadernos de Literatura Contemporánea, nº 13-14, 1944 páginas 112-113)

" Con un fino humorismo -decía Twain que el humorismo es germánico- tan poco común entre nosotros, ha enfilado, por ángulos únicos y personales, las visiones del alma nacional, de las costumbres. Su clima húmedo y lejano de Galicia le ha dejado la melancolía y blandura del ataque, junto a la punzada viva de su ironía, fácil, ligera, continuada, servida en los moldes más puros y tradicionales de la lengua, manejando el mejor castellano, la prosa más limpia y más rotunda."

(J.V. Puente: "Fernández Flórez, nombre permanente" A propósito de El bosque animado, en Fotos, año IX, nº 423, 7 de abril de 1945)

" En tres partes divide el autor este libro, descendiendo ahora para su denominación a la palabra "cuento" que no aventaja en exactitud a la del título en general: "Cuentos entre desgarrados y humorísticos", "Cuentos al natural" y "Cuentos entre tiernos y tristes". Pero cada "cuento" constituye una arriesgada y diferenciada audacia, cada narración una de las sorpresas ya múltiples y sugestivas a que nos tiene acostumbrado el autor".

(J.G.N.: El bonito crimen del carabínero y otras invenciones, de C. José Cela, en Insula, año II, nº 20, 15 de agosto de 1947)

" ... siempre nos hallamos ante una realidad que nos viene impuesta o deformada por el humor.

Ese humor viene vinculado a un profundo sentido crítico. No es el humor por el humor, como tanto se ha llevado últimamente. (...) En la ironía de su sonrisa hay un último sedimento amargo, en el tono aparentemente ligero de sus críticas existe un fondo que actúa como revulsivo. Y es que a Fernández Flórez el espectáculo de la vida no le deja indiferente. Es, en última instancia, un reformador que tampoco quiere reformar nada. Demostrar tan solo de qué manera imperfecta conjuga el hombre sus afanes sociales de convivencia. (...) El novelista expone sin otros ambages que los del humor, cuanto a un observador muy sutil le saltara a la vista. La escasa lógica de las costumbres, sus tareas y defectos son captados al vuelo por el escritor. (...) El humor de Fernández Flórez no está tarado, por fortuna, por ningún resentimiento. Ese humor, vivo, centelleante, ha hecho el milagro de llevar al campo de la literatura a miles de lectores".

(Ángel Zúñiga: "Fernández Flórez, en Barcelona", Destino, año XII, nº 591, 4 de diciembre de 1948, p.14)

"Con las escapadas hacia una angustiada visión de la vida por los protagonistas o en destellos de humorismo, a veces puro juego, quedan consignadas las características de estos cuentos, que, por estar relatados en primera persona, nos ligan directamente a sus personajes, especialmente a la figura central de Evaristo".

(Jorge Campos: Vidas humildes, cuentos humildes, de Vicente Soto, en Cuadernos de Literatura, nº 10-11-12, Julio-Diciembre 1948, p.321)

"Pemán se conserva en la línea de los grandes humoristas españoles. Se ha tacahado a la literatura española de carecer de "humor", tal vez con excesiva ligereza. Esta línea, que tendría su excelente momento culminante en la obra de síntesis de la humanidad, en el Quijote, ha llegado hasta los escritores contemporáneos. El humor de Pemán es el "humor" tradicional hispánico. No olvidemos que, literariamente -y esto no empequeñece en nada su innegable originalidad-, Pemán es un escritor tradicionalista.

No caeré en la tentación de establecer los límites diferenciales entre el "humor" de Pemán y el otro gran escritor contemporáneo, Venceslao Fernández Flórez. Pero sí quiero afirmar que es radicalmente distinto. Pemán es andaluz y Fernández Flórez gallego. Ambos se acercan a la realidad quizás con paralelas actitudes humanas; pero en éste pesa la saudade gallega de la humedad; en aquél, la melancolía andaluza de la luz. ¿Será por esto por lo que el humorismo de Pemán nos resulta menos amargo?

No podríamos, a pesar de lo dicho, calificar a Pemán como un escritor "humorista" en la totalidad de su obra en prosa. El humor invade totalmente una de sus novelas, la brevemente comentada De Madrid a Oviedo pasando por las Azores; en el resto de sus novelas y cuentos aparece sólo en ocasiones, dosificado, bien para servir de contrapunto a escenas realistas, bien para acentuar, para reforzar los efectos del "clímax".

Si Pemán sabe dosificar el humor, también conoce magistralmente el secreto específico de la ironía. Pero Pemán ama a sus criaturas novelísticas, y cuando ironiza sobre ellas no traspasa jamás los límites de la sonrisa. El mismo nos lo ha dicho: "un poco de ironía que no llega a desprecio".

(Pablo Cabañas: "Pemán, prosista" (Notas de lectura), en Cuadernos de Literatura, nº 16-17-18, Julio Diciembre 1949, páginas 218-219).

" Es breve el libro de cuentos de Pablo Herrera, pero es intenso. Por lo tanto, está a punto de ser dos veces bueno. (...)

¿Cómo caracterizaríamos con extrema brevedad también por nuestra parte los cuentos de Herrera? Con estos rasgos: Fuerza, ternura, sobre unos temas extraños. Limpidez y claridad de prosa. Diálogo natural, bien distribuido y rápido. Humorismo muy diluido, muy suave. Contemplación amorosa, lírica del mundo. Un sentimiento tierno de desamparo y desorientación. Dotes extraordinarias de narrador. Concisión y ligereza del relato. Interés perfectamente distribuido. Realismo abstracto, poético. (...) Lo importante es que en ellos se contiene un escritor que ve la vida con esos dos sentimientos de poeta de los cuales tanto se abusa de palabra y tan poco se usa de verdad: con amor y con angustia".

(E. García Luengo: Cuando mi tío me enseñaba a volar, de Pablo Herrera, en "El mundo de los libros", Insula, año IV, nº 43, 15-julio 1949)

Matizaciones sobre el "humor" y el "humorismo" y sus autores que también con términos similares las localizamos en los Prólogos de los volúmenes entonces publicados, en donde, a modo de introducción, además de resaltar aspectos claves, se trata de encontrar un justo y merecido lugar en nuestro panorama literario, según apreciaciones del crítico y estudioso de turno, a esta interesante y no menos necesaria postura ante la vida. Entre otras valoraciones, resaltamos las siguientes:

" Dentro de esa dilatada serie de sugerencias distintas al ingenio y a la sensibilidad, el cuento satírico, el cuento simbólico, el que encubre con la fantasía libre o el sarcasmo buido la emoción amarga o la ternura piadosa, marcan primacía estética.

Por esto la aparición coincidente y el doble testimonio de dos cuentistas, positivamente tales y precisamente capacitados para afrontar la vida y el ensueño con los varios espejos ustorios del humorismo narrativo, merecen relevarse con elogio (...)

No sé bien si habrá de estimarse en su valor exacto la fuerza de

6 mentiras en novela, porque están al margen de las evocaciones post-bélicas y de las reiteraciones demasiado uniformes de lo inmediato.

Ignoro también si aquí, donde todavía el resabio de la literatura llamada "festiva" pretende sobrevivir al logro plural del humorismo se concederá a Una bruja y su amante o a El triunfo de la estatua, la alta categoría literaria que merecen.

Pero yo las tengo -y retengo- entre las mejores del género, no como promesa de futura reputación, sino fruto maduro de una realidad indudable".

(José Francés, páginas 8 y 10 del Prólogo a 6 mentiras en novela, de Manuel de Heredia y Jorge Campos, Valencia, Ed. Jesús Bernés, 1940)

" El mundo literario y la técnica de escritor de Juan Antonio de Zunzunegui surgieron con su obra como una reacción poética en sus comienzos y una afirmación humorística después. (...) "

Bien se ve la actitud quijotesca de Zunzunegui. No es extraño que su humorismo tenga una tónica semejante al de Cervantes, aunque su juventud sin desengaños, no alcance la finura de temple del autor del Quijote y en cambio saque a relucir, a menudo, la tajante ironía de la sátira, y hiera con más fuerte indelicadeza.

Pero en muchas actitudes de su humorismo, en las diversas calidades de éste, fuera ya de lo literario -como simple valor vital-, el recuerdo cervantino es tan inevitable como impropio sería traer, a las mentes, a Quevedo.

Zunzunegui defiende su sentimentalismo, que deja libre correr cuando el cauce es seguro, abroquelándole previamente con el humor -muy español, por cierto, sin filiación de estatismo británico o picardía francesa, tan frecuentes en nuestros autores-; y defendiéndole, sin piedad, cuando lo ve en peligro, con ironía fina que se hace áspera, en ocasiones, inevitablemente, hasta convertirse en sátira cuyos filos de acero se embotan rara vez en el primitivismo contundente, más que cortante, del hacha de piedra. La causa, a no dudar, es, quizá, ese hondo vasquismo de Zunzunegui -por lo hondo con profundas y absorbentes raíces en lo hispánico- que, aun libre de "chocholeces", en absoluto, es muy difícil de conectar con la meseta.

La prueba de ello es la estilización y concentración que ha ido adquiriendo su humorismo al paso de la perfección técnica de su obra. (...)

(En Tres en una o la dichosa honra, que da nombre a la primera serie de Cuentos y patrañas de mi ría) conviven la más original imaginación con la más humana realidad, enfocadas desde el humorismo sentimental, peculiar del novelista bilbaíno,..."

(Joaquín de Entrambasaguas: páginas 9, 12-13 y 17 del Prólogo a El hombre que iba para estatua, de Juan Antonio de Zunzunegui, Madrid, Editora Nacional, 1942)

" A Jardiel le han "encasillado", con un poco de ligereza a mi jui-

cio, entre los humoristas. Y digo que con un poco de ligereza, primero, porque la personalidad de Jardiel es de las que repugnan el encasillamiento, de las que necesitan una "casilla" aparte, y segundo, porque el fondo y la forma, el pensamiento y el estilo de Jardiel no se acomodan exactamente a las "dimensiones" clásicas del humor. El "humor" es una forma literaria peculiar del Norte, y, más concretamente, sajona, y Jardiel Poncela es un latino integral. El "humor" lleva siempre un fondo amargo bajo la superficie divertida, y en Jardiel con frecuencia se descubre, tras las graciosas anécdotas, la categoría de un pensamiento denso, original y sólido, pero amargura nunca. El humor es sonrisa irónica, y Jardiel es más bien risa, risa buena, sin trampa ni cartón, risa franca, que nace y brota a borbotones de un claro manantial de ingenio. Yo le encuentro a Jardiel mejor entronque con nuestros clásicos alegres y si acaso, si acaso, en alguna ocasión, cierta afinidad de estilo con el grotesco italiano. Desde luego es -a mi entender- entre los escritores contemporáneos de su cuerda, el de estilo más "personal" y más "nacional".

(José Simón Valdivielso, Datos Biográficos de Enrique Jardiel Poncela, como introducción a 13 historias contadas por un mudo, Madrid Novelas y Cuentos, s.a. -posiblemente 1941-)

" Ya hemos advertido que todo un grupo de los cuentos de Zunzunegui son de marcado sabor humorista. Pero en los restantes, y en las novelas largas, si el andamiaje arquitectural de las mismas no le permite tales arbitrarias desviaciones, las notas de humor se reiteran frecuentemente en graciosos detalles e intencionadas alusiones. Fácil es hallar tipos y detalles de humor en cualquiera de las obras de Zunzunegui, (...)

... A Zunzunegui, por encima de ello (de los detalles y notas de ambiente), le interesa la verdad poética: las almas. Sus personajes viven y sufren junto a su ría, de la que ya empiezan a escaparse; pero triunfante bajo los accidentales detalles escenográficos está la almendra del conflicto espiritual, a veces sangrante en la amargura recóndita de la nota de humor".

(Juan Antonio Tamayo: páginas 34-35 y 52 del "Estudio Preliminar" a Dos hombres y dos mujeres en medio, Madrid, Ediciones Summa, 1944)

" Son cuentos en los que se conjuga en felicísima armonía, la pena y la alegría. Lo trágico con lo bufo. La observación genial de tipos humanos y la potencia descriptiva de usos, modos y costumbres, de manera ágil, brillantísima, rápida, con un estilo muy moderno de una gracia desbordante, y con una claridad de fondo y forma, de verbo y concepto, sencillamente ejemplar.

José María Malgor, cuyo humorismo de la más alta calidad intelectual es conocido en toda la región y fuera de ella, (...)"

"Estos cuentos fueron recogidos de la calle. Por eso se llaman, lealmente, así. Son cosas que se dicen en las post-comidas, y en los momentos de euforia... Cuando se espera un tranvía, que trae -como

siempre- media hora de retraso... Y que cuenta cualquiera...

Por eso me atreví a escribirtelos yo.

No tienen otra pretensión que hacerte sonreír. (...)

Yo recogí, con un truel o tamiz humorístico, las quisquillas de estos cuentos, que vivían en los "charcos" de las calles asturianas. (Editores y Autor: páginas 7 y 12-13 del comienzo de 25 cuentos de la calle, de José María Malgor, Oviedo, 1946)

" Los temas literarios están vistos a través de un cendal de ironía y ternura características de su tierra natal, que suavizan la dureza del dibujo y esfuman la rudeza de las pasiones como una neblina sentimental".

(Notas recogidas en la solapa de la portada-cubierta de La linterna mágica, narraciones de Mariano Jesús Tudela, Madrid, 1948)

A la vista de todas estas manifestaciones -que adquieren para nosotros un especial valor por efectuarse en la primera década de posguerra, además de proporcionarnos algunos nombres propios de los principales practicantes del humorismo de entonces(26) (Tomás Borrás, Juan Antonio de Zunzunegui, Wenceslao Fernández Flórez, José María Pemán, Camilo José Cela, Vicente Soto, Pablo Herrera, Jorge Campos, Manuel Heredia, Enrique Jardiel Poncela, José María Malgor, y Mariano Jesús Tudela)-, podemos resumir en cuatro puntos las ideas más destacadas recogidas en ellas y que, por lo tanto, nos reafirman y descubren los perfiles del humor de los años cuarenta:

A.- El humor va muy ligado a la angustia ("humor con amargo fondo dramático", "ironía con sedimento amargo", "cuentos entre desgarrados y humorísticos", "angustiada visión de la vida con destellos de humorismo", "el humor lleva siempre un fondo amargo", "la amargura recóndita de la nota de humor"...)

Se forma una antagónica dualidad que llega a complementarse en realidad: pena y alegría, amargura y humor. Ahora aflora el humor, con más o menos intensidad según su peso en la balanza, sin olvidar que de contrapeso en el otro platillo se encuentra un elemento, fácilmente detectable, que representa otra existencial y cotidiana experiencia vital. El humor es una postura, es una especial

visión de las cosas; el dolor, la pena, es una sensación que se desprende, como consecuencia, de la propia existencia.

B.- Preponderancia de un humor fino, muy diluido, que induce a la práctica y presencia de la ironía con notas de ternura y sentimentalismo, más que a la hiriente sátira "de filos de acero" ("Humor finísimo", "fino humorismo", "humor e ironía", "humorismo muy diluido", "ironía fina", "sonrisa irónica", "ironía y ternura",...) De esta manera el realismo humano se conjuga con la dosis de imaginación suficiente para realzar la visión humorística de la vida sin deformaciones exageradas.

C.- Observación directa de la realidad, con acusados matices costumbristas ("humor con realismo", "realidad impuesta o deformada por el humor", "la vida no le deja indiferente", "humor contrapunto a escenas realistas", "afrontar la vida con humorismo narrativo", "estos cuentos fueron recogidos de la calle", "ha enfilado, por ángulos únicos y personales, las visiones del alma nacional, de las costumbres",...) Sin embargo, no es la realidad tangible, no es la actualidad lo que primordialmente interesa en general al humorista de los cuarenta, "porque están al margen de las evocaciones post-bélicas y de las reiteraciones de lo inmediato". "El humorismo nuevo -nos dirá también Eugenio G. de Nora (27)- viene a limitarse, en gran parte, a la estilización irónica del mundo de los abuelos, ejerciéndose con preferencia sobre aspectos ya inactuales, inocuos, de la vida pasada (...), más bien que sobre los errores, prejuicios, incongruencias y ridiculeces que ofrece la vida presente. (...) La 'crítica de la vida' que estos humoristas pretenden suele limitarse, al menos en cuanto a su desarrollo explícito, a la crítica de los usos, costumbres, convenciones, frases hechas y, cuando más, al descrédito de algunas de las entelequias ideales de unas estructuras mentales y sociales enfocadas ya (sin duda "demasiado pronto") retrospectivamente. Es pues un humorismo mantenido por

la crítica de las supervivencias inertes del pasado en la vida actual, mucho más que por la crítica de la vida actual en sí misma".

D.- El humor existente se enraiza en nuestra más pura tradición literaria y pregona como maestro indiscutible a Cervantes ("humor peculiar por su casticismo hispano", "medio en broma, medio en serio, a la manera cervantina", "el recuerdo cervantino es tan inevitable", "humor tradicional hispánico", "humorismo semejante al de Cervantes", "humor muy español", "entronca con los clásicos",...) Pero si defienden y puntualizan la variante hispánica del humor es porque son conscientes de una diferenciación con el origen extranjero del humor en cuanto manifestación literaria ("el humor es una forma literaria peculiar del Norte, y, más concretamente, sajona", "no aparece ese humor de imitación inglesa", "decía Twain que el humorismo es germánico", "sin filiación de estatismo británico o picardía francesa", "sí acaso, en alguna ocasión, cierta afinidad de estilo con el grotesco italiano",...) No obstante, dentro del carácter español en general, es importante la región de origen de determinados autores, que se dejan influir por el contexto y adquieren una personalidad especial, como también especial será su visión humorística del mundo que los rodea; así, el andalucismo de José María Pemán -"la melancolía andaluza de la luz ¿Será por esto por lo que el humorismo de Pemán nos resulta menos amargo?"-, el vasquismo de Juan Antonio de Zunzunegui -"la causa, a no dudar, es, quizá, ese hondo vasquismo de Zunzunegui (...) que, aun libre de 'chocholeces', en absoluto, es muy difícil de conectar con la meseta"-, el nacimiento asturiano de José María Malgor que le permite una aguda interpretación del alma popular de Asturias, o los orígenes gallegos de Wenceslao Fernández Flórez -"su clima húmedo y lejano de Galicia le ha dejado la melancolía y blandura del ataque, junto a la punzada viva de su ironía", "en éste (Fernández Flórez) pesa la saudade gallega de la humedad"- y de Mariano Jesús Tudela -"los temas

literarios están vistos a través de un cendal de ironía y ternura características de su tierra natal"- Peso e influencia del ambiente y del contexto que permiten, años más tarde, a Eugenio G. de Nora manifestarse al respecto, cuando habla de Camilo José Cela, con las siguientes palabras:

" Originario de Galicia, donde parece dominar el elemento céltico, y que acaso por ello, y por otras causas de orden social y de ambiente físico, se ha caracterizado siempre por una propensión ensoñadora, lírica, y por el frecuente sometimiento de esta espontánea sentimentalidad a una autocrítica despiadada, a una reelaboración llena de agudeza y malicia que da como resultado el humorismo (Camba, Fernández Flórez, etc.), no es aventurado decir que Cela (como su gran abuelo literario Valle Inclán) responde, íntimamente, a esa doble posibilidad: es un lírico disfrazado, enmascarado frecuentemente de humorista" (28).

Pero si por medio de todas las anteriores referencias hemos podido elaborar estas cuatro importantes y esenciales matizaciones del humorismo en la posguerra, no debemos, llegado a este punto, silenciar la imprescindible presencia y aportación al tema, por encima de cualquier otro autor de la época, que supone la figura de Wenceslao Fernández Flórez en estos años cuarenta. Y es doblemente indispensable su alusión, no sólo por ser uno de los más representativos escritores del tema -como ya queda reflejado más arriba-, sino por convertirse, a mediados de la década, en un lúcido teorizante sobre el humor.

Hasta ahora hemos barajado unos cuantos términos para concretar la práctica del humorismo en estos años de nuestro estudio; términos y conceptos que quedarán aún más determinados a partir del día 14 de mayo de 1945, después del discurso El humor en la Literatura española, que este autor gallego leyó en su recepción en la Real Academia Española, con contestación de Julio Casares, Secretario Perpetuo por aquel tiempo. En este discurso Wenceslao Fernández Flórez trató el tema, tan difícil de determinar y definir, con bastante agudeza,

dando contorno al humorismo en general y a su humorismo propio, con varios rasgos concretos, de tan acertada argumentación que hoy en día podemos decir, junto a Mariano Tudela (29), que "nos encontramos por una vez, y sin que en el autor sirva de precedente, con profundas disquisiciones sobre el tema", aunque ya en 1948 Carlo Consiglio hizo notar que "su mérito principal está en que el abstruso problema que la definición del humorismo planteaba ha encontrado, por fin, solución, si no definitiva y total, sí, al menos, una solución que por fuerza habrá de ser base imprescindible de cualquier perfeccionamiento ulterior" (30).

Sin embargo, "pocos autores -apunta Rafael Conte (31)- hay en la historia de la literatura española peor tratados por la posteridad que Wenceslao Fernández Flórez", quien "cometió el profundo error de ser humorista en un país que suele rechazar el humor, en beneficio del chiste y el sarcasmo". Lamentable rechazo y confusión que ya había observado el propio escritor gallego cuando comenta que "ni aun entre aquellas razas en las que el instinto del humor está más desarrollado y es más frecuente que entre nosotros se ha acertado a componer una definición tan precisa que excluya aclaraciones o impida otros enfoques del mismo asunto. En España, para el vulgo y para lo que no es vulgo, el humorismo es una especie de cajón de sastre, donde se mete el sarcasmo -lo que Unamuno llamaba 'malhumor'-, la sátira, el astracán, el chiste, esa risa que no deja más que el cansancio de haber reído y la vergüenza de haberlo hecho ligeramente, sin que el corazón ni el cerebro participen en ello. Los diarios llaman humorista a un payaso que dice 'colmos' desde un escenario, y, claro está, mucha gente -entre ellos bastantes que escriben críticas literarias- cree que todos somos parientes dentro de esa absurda idea del humor, y desestimamos el verdadero humorismo" (32).

Así, quizá, para paliar esta confusión se propuso -y lo consiguió- teo-

rizar sobre lo que tantas veces había practicado en busca de "el verdadero humorismo", "su verdadero humorismo"; tema arduo sobre el que proyecta desde distintos ángulos una reflexión seria, de la que resaltamos algunos aspectos:

1) El humor es una posición ante la vida (página 10 del Discurso (33))

2) La literatura está siempre inspirada por el descontento:

" Los hombres que utilizan su imaginación en crear la fábula de un poema o de una novela son, antes que nada, descontentos. Buscan con su fantasía lo que la realidad les niega, y se forjan un mundo a su antojo, abstrayéndose en él de tal manera que les parece más verdadero que el real. Crean seres tristes para vengarse de sus propias tristezas; suponen amores dichosos para indemnizarse de los que no tienen. (El descontento es) fuente de los mayores vicios, porque no hubo progreso humano que no se derivase precisamente de una disconformidad, de un malestar, de una incompreensión, ya que hasta en la simple busca de las verdades más puras, más alejadas de nuestras necesidades físicas, hay el disgusto que causa la ignorancia".
(Página 11 del Discurso)

3) El descontento puede producir tres reacciones: dos primarias e instintivas, la de la cólera, que se exterioriza en imprecaciones, y la de la tristeza, expresada por el llanto; y otra reacción inteligente, la burla.

" En la burla hay varios matices, como en el arco iris. Hay el sarcasmo, de color más sombrío, cuya risa es amarga y sale entre los dientes apretados; cólera tan fuerte, que aun trae sabor a tal después del quimismo con que la transformó el pensamiento. Hay la ironía, que tiene un ojo en serio y otro en guiños, mientras espolea el enjambre de sus avispas de oro. Y hay el humor. El tono más suave del iris. Siempre un poco bondadoso, siempre un poco paternal. Sin acritud, porque comprende. Sin crueldad, porque uno de sus componentes es la ternura. Y si no es tierno ni es comprensivo, no es humor".

(Páginas 14-15 del Discurso)

4) El humor, el humorista, tiene una especial visión de la vida.

" El humor se coge del barzo de la Vida, con una sonrisa un poco melancólica, quizá porque no confía mucho en convencerla. Se coge del brazo de la vida y se esfuerza en llevarla ante su espejo cón-

cavo o convexo, en el que las más solemnes actitudes se deforman hasta un límite que no pueden conservar su seriedad. El humor no ignora que la seriedad es el único puntal que sostiene muchas mentiras. Y juega a ser travieso. Mira y hace mirar más allá de la superficie, rompe las cáscaras magníficas, que sabe huecas; da un tirón a la buena capa que encubre el traje malo. Nos representa lo que hay de desaforado y de incongruente en nuestras acciones. A veces lleva su fantasía tan lejos que nos parece que sus personajes no son humanos, sino muñecos creados por él para una farsa arbitraria; pero es porque -como el caricaturista prescinde en sus líneas de los rasgos más vulgares de una persona- él desdén también lo que puede entorpecer o desdibujar sus fines, y como el tema que más le preocupa no es precisamente eso que se llama 'pintar un carácter' o 'demenazar una psicología', sino abarcar lo más posible de la Humanidad, apela frecuentemente a fábulas de apariencia inverosímil, en las que -como Swift en los Viajes de Gulliver- se pueden condensar referencias a nuestros actos erróneos, sin mezclarlas con el fárrago insignificante de una vida contada a la manera, muy meticulosa y muy pasada, de Paul Bourget".

(Página 15 del Discurso)

5) El dolor se oculta tras el humor. El humor es algo serio que requiere experiencia y madurez.

" El humor tiene la elegancia de no gritar nunca, y también la de no prorrumpir en ayes. Pone siempre un velo ante su dolor. Miráis sus ojos, y están húmedos, pero mientras, sonríen sus labios".

" En el fondo, no hay nada más serio que el humor, porque puede decirse de él que está ya de vuelta de la violencia y de la tristeza; y hasta tal punto es esto verdad, que si bien se necesita para producirlo un temperamento especial, este temperamento no fructifica en la mayoría de los casos hasta que le ayudan una experiencia y una madurez. El poeta lírico, el dramaturgo, el simple narrador literario, el escritor festivo pueden ser precoces. El humorista, no"

" Obsérvese que este punto de madurez que el humorismo requiere se relaciona no sólo con los escritores que lo producen, sino con los pueblos y con la literatura de esos pueblos. Es decir, que un pueblo joven o una literatura joven no dan frutos de humor. El humor aparece cuando las naciones ya han vivido mucho y cuando en su literatura hay muchos dramas, muchas tragedias y mucho lirismo; cuando el descontento ya se exteriorizó con genialidad en cólera y en lágrimas, en sátiras y en reproches"

(Páginas 15-16 del Discurso)

6) El humorismo está al alcance de muy pocos.

" El número de escritores humoristas con que cuenta la humanidad es asombrosamente pequeño si se compara con el de cualquier otra modalidad literaria, y quizá influya considerablemente en ello el que es casi imposible imitarla, ya que consiste no en un estilo, sino en una visión de los fenómenos, tan peculiar, que, como ya sabemos, hace que algunos se crean autorizados a explicarla por una lesión o una anormalidad fisiológica. La gracia es un don del que no se puede hacer injertos, y menos cuando es sustanciosa y digna. Hacer llorar será siempre más fácil que hacer sonreír. El don de ponerse grave lo tiene cualquiera"

(Página 17 del Discurso)

Y se reduce aún más el campo de los escritores humoristas si aceptamos su enfoque racial, que tiene una base céltica, pues "Castilla -dirá Wenceslao Fernández Flórez (34)- es seria, trágica. La piedra, el cerro, no están envueltos en verdura: es Calderón de la Barca. Los celtas, en cambio, tenemos propensión a esta otra postura de la sonrisa triste, de la burla risueña, que cala más profundamente; no somos el goterón que resalta su eficacia con retumbar de truenos y llamear de relámpagos; somos la lluvia fina, silenciosa, que penetra con mayor seguridad y llega a las raíces. Celtas son Bernard Shaw, Chesterton y Oscar Wilde, y entre nosotros, aparte de Cervantes, con su magistral Don Quijote, Luis de Taboada, que no logró el puesto que merecía por lo men- guado de su empeño; los Camba..."

7) En el Quijote ha de buscarse, según su elogio, tan apasionado como absoluto, la máxima creación del humorismo español.

" Jamás el humor fue llevado a semejante altura, ni abarcó tantas y tan trascendentales cuestiones, ni tampoco sacudió con tan prolongada risa el pecho de los humanos."

" El Quijote no tiene precedentes y no tiene consecuentes; es una obra sin padres con los que buscarle parecido, y sin hijos en los que confirme su fisonomía especial. En la literatura española-desde el punto de vista del humor- es un inmenso obelisco en una llanura. Y en la misma producción de Cervantes es asimismo una excepción. Ni antes ni después volvió a tallar una obra entera en el bloque de gracia del humorismo" (Página 21 del Discurso)

Por todo ello, vemos como Wenceslao Fernández Flórez se encuentra en estos años muy en la tónica general del humorismo de posguerra, y podemos perfectamente conectarlo y encuadrarlo con las cuatro conclusiones a las que llegamos antes. Se respeta la maestría de Cervantes. Se matiza la presencia del humor español, de un humorismo literario español, distinto de la burla, de la ironía, del sarcasmo, y aun de la gracia, que es diferente, en general, del inglés -a Inglaterra es frecuente atribuir la paternidad del "humour"-, secamente deshumanizado casi siempre, de lento movimiento las más de las veces.

" Hasta hace poco tiempo conservé la lista de cuantos fueron citados como númenes míos, y era tan abundante, que llenaría varias páginas. Comenzaba con ciertos epigramáticos latinos que nunca he leído y terminaba con algunos novelistas británicos modernos a quienes no conozco..." "La mayoría de los críticos se inclinaron, no obstante, a dogmatizar que mi humorismo era perfectamente inglés; pero cuando algún libro mío fue traducido al inglés, los críticos ingleses afirmaron que el tal humorismo era típicamente español." (W. Fernández Flórez en el Prólogo de Obras Completas, t.I, página XVII) (35)

Y se proclama un humor, suma de ternura e ironía.

" -El humor -me dice Fernández Flórez- es una actitud ante la vida, y una actitud trascendental.

-Lo que significa que es una postura de personas serias.

-Por lo menos, elegantes; mucho más que la gravedad barbuda y, desde luego, más eficaz en su acción sobre los pueblos y sobre los individuos. No concibo el humor sin la ternura. Cuando el humor no se alía con la ternura no es humor, sino ironía. La sorpresa de algunos críticos y de bastantes lectores ante mi reciente novela El bosque animado obedece a que no se han detenido a pensar precisamente eso: que un humorista ha de sentir la ternura y manejarla." (36)

Humor con calor humano que se aleja de la frialdad, e incluso indiferencia, que Henri Bergson también descubre en el "humour" cuando matiza las desigualdades entre él y la ironía:

" La más general de las oposiciones sería quizá la oposición entre lo real y lo ideal, entre lo que es y lo que debería ser. La transposición también puede hacerse aquí en dos direcciones inversas. Una vez se enunciará lo que debería ser, fingiendo creer que es precisamente lo que es; en esto consiste la 'ironía'. Otras veces, por el contrario, se describirá minuciosamente lo que es, fingiendo creer que es eso lo que las cosas deberían ser; así procede a menudo el 'humour'. Así definido, el 'humour' es lo inverso de la ironía. Uno y otra son formas de la sátira, pero la ironía es de naturaleza oratoria, mientras que el 'humour' tiene algo más de científico. Se acentúa la ironía dejándose elevar cada vez más por la idea del bien que debería ser; por lo cual la ironía puede caldearse interiormente hasta convertirse en cierto modo en elocuencia bajo presión. Por el contrario, el 'humour' se acentúa descendiendo cada vez más en el interior del mal que es, para destacar sus particularidades con mayor frialdad e indiferencia."

(La risa, p. 106-107)

Pero la ironía, según la perspectiva de W. Fernández Flórez, reconducirá caminos ya labrados por autores de reconocido éxito en los años del primer tercio de nuestro siglo, como Ramón Gómez de la Serna, Samuel Ros, ...

" Samuel se sentía feliz: amaba, era bohemio, era escritor... Ramón Gómez de la Serna, profesor y gran sacerdote en el cenáculo de Pombo, captó a Samuel, que comulgó con la religión ramoniana y la practicó, pero con un modo tan personal, que más parecía secta o herejía. Ramón supo la valía de Samuel, y éste tuvo para el genial autor de Senos reverencia y gratitud. Aparecen sus primeras obras... En todos sus libros y escritos campean ironía y seriedad. La ironía nace, a nuestro juicio, del contraste entre el mundo del poeta y el mundo de la realidad; entre cuanto quería decir y no podía; entre sus afanes y la limitación que la naturaleza material le imponía. Su espíritu no cabía dentro de su cuerpo, y la ironía era la condescendencia de su alma al tener que morar en recinto tan estrecho."

(C. Blanco Soler, 1947) (37)

para seguir marcando nuevos rumbos del humorismo literario español, en donde su presencia, aceptada totalmente o modificada en parte, será constante, como se advierte en estas dos citas posteriores a los años cuarenta:

" Tras esta labor nos encontramos con un Jorge Campos humorista -dijimos que el cuento despierta o atrae al humorista que duerme en cada ser-, cerebral, que mira la vida con afán analítico. La desnuda, desmonta sus engranajes. Y cuando la tiene desplezada, muerta, se ríe

de cada una de sus piezas.

Decir de Jorge Campos que es un humorista... no equivale a decir que sus cuentos son siempre de humor en sus resultados, sino que lo son en su anatomía, aunque ésta aparezca recubierta por una carne disimuladora. El humorismo, cuando llega a la superficie, aparece bajo tres aspectos desemejantes: el aspecto de la ironía, que provoca la sonrisa; el de la crueldad y el del sentimentalismo. El humorista, en el primero de los casos, hace reír a los demás; en el segundo, se ríe de los demás; en el tercero, se ríe de sí mismo. Son las formas de humor de Cervantes, Quevedo y Charlot, respectivamente.

Pues bien: bajo estas tres apariencias se nos muestra el humor de Jorge Campos."

(José Hierro, 1955) (38)

" He aquí una difícil experiencia para todo escritor: el humor. ¿Y para un escritor como José María Sánchez Silva? Nos ha parecido siempre que la continuidad con escritores anteriores se expresa claramente en la línea Fernández Flórez (el Fernández Flórez de Tragedias de la vida vulgar, de Volvoreta, de Unos pasos de mujer) y Sánchez Silva. Los dos tienen una forma común de abordar lo humorístico a través de la ternura, de la comprensión por la caridad de lo ridículamente emotivo. No busquéis en estos cuentos humorísticos de Sánchez Silva la crueldad del sarcasmo, la carcajada irónica; sino la sonrisa de la comprensión, la mueca afectuosa de la caridad. Si alguna vez reís, será con bondad y simpatía."

(Manuel Orgaz, 1962) (39)

Continuidad en el humor, con distintas matizaciones según sea el momento y el autor, aunque "por lo pronto, todavía en los primeros años de la postguerra -tal y como manifiesta Eugenio G. de Nora (40)-, el magisterio de Ramón Gómez de la Serna parece seguir siendo indiscutido, pero su vigencia es mayor o menor según la orientación adoptada: mayor, en los que continúan bajo formas relativamente renovadas la línea trazada por el maestro (humorismo desrealizante y formalista que sigue dominando, aproximadamente, hasta 1945); menor, en los que se orientan, siguiendo una vía más o menos decididamente realista, hacia la "crítica de la vida" (junto a la persistencia de Camba y Fernández Flórez, esta tendencia afloraba ya... en Jardiel Poncela, y en menor grado, en algunos libros de Antonio Robles, Neville y López Rubio, para continuar, lastrada a intervalos por una "técnica" y una expresión formalista, pero cada vez

con más fuerza, en "Tono" y Mihura, Laiglesia, M. Ballesteros y los más jóvenes)."

Con estas premisas, aún a sabiendas de lo difícil que es encontrar en esta década del 40-50 el "humorismo puro", tanto en autores como en los relatos de humor, que se incorporarán con bastante lentitud al resurgimiento de la narrativa en la segunda mitad del siglo, hemos confeccionado, a la vista de los ejemplares analizados, una clasificación en la que se atiende, por un lado, la dosis más o menos fuerte de humorismo contenida en el relato, lo que le permitirá entrar a formar parte de un variado conjunto temático, con el que va a compartir el microcosmos de la narración, etiquetada por el matiz predominante, y que en esta ocasión no será el humor, ya que se muestra de una forma esporádica a través de refrescantes y no pródigas ráfagas; y por otro lado, también se tiene en consideración, en estos otros cuentos que han sido englobados en general por el humorismo, la adjetivación que adquiere en cada uno de ellos el término humor porque ahora sí que es la nota predominante.

De esta manera, podemos esquematizar esta clasificación en dos grandes bloques: 1) el humor mezclado con otros matices -fundamentalmente, amor, misterio, fantasía, aventura y política-, que vienen a ser los que marquen la pauta para una posible catalogación.

2) el humor que, como elemento sustancial del relato, viene a ser susceptible de unas mayores concreciones, que nos permiten hablar de "humor absurdo", "humor negro", "humor irónico",...

En el primer grupo nos encontramos un elevado número de ejemplares, ya que no es difícil tropezarse con un cuento en el que aparezca, a modo de pincelada, una nota humorística, bien en el argumento bien en la presentación de un personaje; sin embargo, para que no resulte excesivamente farragosa nuestra exposición, nos hemos ceñido a los más frecuentes y representativos tipos de

relatos que suelen ser acompañados por estas notas humorísticas. Así, surge en

a) el cuento de amor. Ya hemos visto en páginas anteriores como este tema aparecía con bastante asiduidad en los relatos de entonces, y si con él ahora está presente la nota de humor no es con un fin burlesco ni sarcástico, sino para suavizar y desdramatizar el sentimiento amoroso, que a veces llega a marcar hondamente, tal como se observó, la existencia de los protagonistas; es ver la cara alegre, intrascendental y hasta inútil -dentro de la "seriedad" que el asunto requiere- de los hábitos amorosos, lo cual permite una serie de licencias que se manifiestan no sólo en ocurrentes expresiones, como la utilizada en el diálogo que mantienen Julián y su desconocida interlocutora en Allo, allo? Aquí el amor, de Agustín Ysern (Haz, 1941), cuando dice que "el color (de los ojos) varía según la luz, el clima, la estación. -Ojos barométricos. -Exacto"; o como los paréntesis que aparecen en Un idilio kilométrico, de Alcaraz (Fotos, 1944), en donde se inicia la letra de una canción: "Ya se van los pastores...", "Noches de Samoa...", "Flor roja...", porque se trata de un "cuento de amor con fondo musical"; sino que también estas licencias humorísticas se materializan en una descripción más o menos extravagante de un personaje, como don Pepito, en Don Pepito y el firmamento, de Manuel Camacho Marín (Haz, 1941), que con sus siete u ocho pelos peinados y su larga uña del dedo meñique "era la raíz cúbica de lo vulgar"; aunque lo más frecuente es que la chispa del humor brote de una situación o circunstancia concreta, que si resulta ser meramente accidental no por ello es insignificante en el desarrollo de la narración, como en 3 muchachas rubias, de Carlos Ballester (Fotos, 1941) -tres mujeres quieren casarse con el mismo hombre, algo normal entre ricos americanos-; en Audacia de tímido, de J. Sanz Rubio (Fotos, 1941) -cuando por fin Casildo besa en la boca a su novia y parece que todo promete acabar en boda, él se marcha y no vuelve a verla-; en Basilisa, de Manuel Lá-

zaro (Lecturas, 1942) -por una desastrosa sirvienta ha de "escapar" el dueño de su propia casa-; en La gran aventura de Pablo, de R. de los Reyes (Fotos, 1942) -un empedernido "donjuan" se casa con una terrible celosa-; en Yo he sido Cupido, de Luis Marsillach (Lecturas, 1943) -se establece como tarifa para las cartas de amor 50 pesetas, para las cartas de insistencia 10 pesetas, y para un diálogo epistolar 10 pesetas-; en Se llamaba Herminia, de Angel G. Trueba (Domingo, 1944) -la prestancia de Alberto hizo aumentar el turismo que acudía a comprobar de cerca lo que su fama proclamaba-; en Ante todo sea usted oportuno, de Daniel Carracedo Benito (Luna y Sol, 1947) -declaración amorosa con apasionamiento y sinceridad por parte de él, mientras que ella estaba pendiente de las causas por las que su caballo favorito había perdido-; etc. etc.

b) en el cuento fantástico. La fantasía siempre ha sido un buen aliado del humor, en el sentido de que ambos recorren una trayectoria similar, ya que para iniciar cualquiera de estas dos direcciones se recurre a la fuerte imaginación creadora del escritor. Se juega con la realidad, y bajo el especial enfoque de ambos puntos de mira, se borran fronteras entre lo cierto y lo inexistente. Y en esto la fantasía da un paso más y deja a un lado la realidad desdibujada, irreconocible apenas, y sobre ello, al reanudar su camino, crea algo no vivido pero sí imaginado. El humor entonces, que por otro lado ha actuado sobre las fronteras de la realidad, al exagerarlas, al desfigurarlas sin una eliminación total, hace que la fantasía no pierda esos orígenes realistas que suponían los primeros pasos, casi titubeos, cuando a partir de un hecho, de un objeto o de una persona se consigue lo ficticio, lo fabuloso, lo inventado. El humor es para la fantasía un seguro de credibilidad dentro de lo no creíble, porque en ese mundo irreal reconocemos lo que está más próximo a nosotros, aunque esté desorbitado. Nos confiamos, nos reímos de lo que conocemos

o a través de lo que conocemos; lo desconocido siempre impone un temor, un respeto, aunque bien mirado desarrolle y potencie en nosotros una inquietud. Por lo tanto, partimos de la realidad y nos alejamos de ella -también en el ensueño hay evasión-, a la vez que entramos en el juego de lo cómico, como señala Henri Bergson:

"(...)El ensueño es una evasión. Permanecer en contacto con las cosas y con las personas, no ver más que lo que hay y no pensar más que en lo que sucede es algo que exige un esfuerzo ininterrumpido de tensión intelectual. El buen sentido consiste en ese mismo esfuerzo. Es trabajo. Mas despegarse de las cosas y sin embargo seguir percibiendo aún imágenes, romper con la lógica y no obstante unir aún ideas, es sencillamente un juego o, si se prefiere, es pereza. El absurdo cómico nos causa primeramente la impresión de un juego de ideas. Nuestro primer impulso es asociarnos a ese juego. Es algo que nos descansa de la fatiga de pensar.

Pero lo mismo podría decirse de las demás formas de lo risible. Decíamos que en el fondo de lo cómico hay siempre la tendencia a dejarse ir por una pendiente fácil, que las más de las veces es la pendiente del hábito. No pretendemos ya adaptarnos y readaptarnos continuamente a la sociedad de la cual somos miembros. Se desprende uno de la atención que debería prestar a la vida. Uno se parece más o menos a un distraído. Distracción de la voluntad tanto o más que de la inteligencia. Pero distracción también, y por lo tanto pereza. Rompemos con la conveniencia como hace un momento rompíamos con la lógica. Adoptamos, en suma, el parecido con alguien que está jugando. También aquí nuestro primer movimiento es aceptar la invitación a la pereza. Al menos durante un instante participamos en el juego. Eso nos descansa de la fatiga de vivir."

(La risa, p. 156-157)

Es curioso observar como los escasos ejemplares que nos encontramos en estos años -pensemos que la fantasía es más propicia para el cuento infantil o juvenil, sin olvidar la ciencia-ficción, muy poco fomentada entonces-, suelen acudir en general al mundo mitológico, como mundo maravilloso por excelencia, o a la personificación de animales u objetos, como vía más rápida de alcanzar la irrealdad.

Así, en Atropos sin tijeras (Fotos, 1941) Azorín nos narra una historia en la que las tres parcas, Cloto, Laquesis y Atropos, manejan la rueda y el

bilo, "el hilo de la vida, se entiende". Atropos pierde las tijeras y por lo tanto nadie se muere. La acción transcurre en Selinburgo, capital de un país imaginario, Neolandia, en donde los sepultureros comienzan a extrañarse de que no lleguen cadáveres. Los accionistas de "El atavío postrero, S.A." comienzan también a desazonarse; e incluso cuando está agonizando un opulentísimo anciano, ante el asombro de sus familiares que esperan parte de la vastísima hacienda, sufre un cambio y vuelve, en una escena no exenta de humor, a su rutina "No sucede nada. No sucede más que esto: el preagonizante se ha levantado del lecho, se ha puesto tranquilamente un pijama, se ha dirigido al comedor y, como tenía apetito, se halla devorando, con perfecta tranquilidad también, unos fiambres"... "Los siete pecados capitales triunfan en Neolandia. Nadie se muere. Como nadie se muere haga lo que haga, todos se entregan a los más escandalosos excesos". Hasta que en un día de viento una teja mata a un pobre hombre que pasaba por la calle. Atropos había encontrado las tijeras. Y es que -he aquí la moraleja- "la muerte es la reguladora de la vida". También en El fauno del Tibidabo, de Enrique de Juan (Fantasía, 1945), se recurre a la mitología. Dolores, Remedios, Micaela, Faustina, Soledad, Lamberta y Simona (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La y Si) en uno de sus paseos en bicicleta por los "alrededores de Barcelona" sorprenden a un extraño ladrón, "con dos cuernos en la frente y patas de chivo", que intenta llevarse una de sus bicicletas, "sin saber montar", para buscar a la ninfa Eco, enamorada de Narciso, "un badulaque que se pasaba el día mirándose al espejo. Así acabó él. Si viviera ahora sería un pollo "swing" y querría ser artista de cine". Aquí la historia "real", próxima, se mezcla con la fantástica y convive con toda naturalidad, sin olvidar la chispa humorística:

" -¡Cómo! ¿Es que no va usted al cine? -preguntó la siempre curiosa Do.

- ¿Al cine? Pero si no hay dios que resista las películas de ahora.
- Conforme; pero como usted no es un dios...
- Lo soy; soy el dios Pan, nombre que en griego quiere decir todo -dijo con enfático acento el ladrón de bicicletas-. Soy el dios de los campos, de las selvas y de los ganados. Sin mí...¿Pero qué puedo yo hacer en estos tiempos de incubadoras y abonos minerales? -concluyó con la expresión de un presidente de Consejo de ministros que se ha visto obligado a presentar su dimisión."

Por otro lado, está la personificación, por medio de la cual no sólo se lleva a la categoría de protagonistas a animales u objetos, sino que se puede materializar lo intangible, como fantasmas y "fuerzas del más allá". De esta manera, Ana María de Foronda en Una tarde de espera (Domingo, 1942) coloca en animada conversación a un chico que, al acudir a una cita, descubre el diálogo de dos aceras que se quejaban de su mala vida, "siempre pisoteadas, siempre arrastradas por los suelos, pagando el mal humor de los enamorados impacientes...". Plática que recoge en un fresco y natural estilo "de la calle" anécdotas y graciosas situaciones, como la de ese matrimonio que regresaba a casa en pleno enfado: "Que tu miraste", "Que no miré, mujer" "Que yo te vi" "Que mal pudiste verme, porque estabas mirando aquel sombrero de ala torcida" "¡Ah, claro, entonces te aprovechaste para mirarla a tu gusto, ¿eh?, mientras yo, como una tonta, miraba el sombrero del ala torcida!" "Pero, ¡si te digo que no la vi!" "¡Embustero, sinvergüenza!", "Mira, no empujes, porque entonces" "Entonces, ¿qué?" Y así, ¡dos horas! que sí sí, que si no ¡El cuento de nunca acabar!."

Sin embargo, la fantasía se une a lo inexplicable y a lo legendario en otros relatos, como en La victoria de Ambrosio Logos, de J. L. Candau (Haz, 1944), en donde la extraña fuerza de los poetas inmortales, ante la fama de este personaje novelista, permite que suceda al escritor lo mismo que narra en sus libros, hasta que Ambrosio decide escribir una descabellada obra, "Deseos 327", y claro, "¿cómo convertir a tan eximio poeta en un huevo crudo o en

cualquiera de los otros 326 deseos restantes?" "Comprendieron que prestaban su apoyo a un mortal que no se lo merecía." "Que habían sido engañados, como tantos otros, por Ambrosio Logos, y decidieron retirarle para siempre el soplo de su inspiración."

Pero no existen temas que estén tan ligados al mundo de lo legendario y se pierdan en las profundidades del tiempo, como el que nos relata asuntos de brujerías y fantasmas. En Las brujas del Buen Aire, de Jorge Pedreña (Medina, 1942), Lamberto Cienfuegos sufre un sueño aterrador en el que cuatro brujas lo maldecían por vender el castillo en donde moraban: "pagarás tu bellaquería a-sándote en las cien llamas de tu apellido", "puesto que vendes el castillo para que en él instale mister Brown una fábrica de relojes, te convertiré en péndulo y tu vida será un constante ir y venir, sin punto de partida ni de llegada".... y claro, al despertar rompió el trato; hoy se dedica a vender corbatas por las terrazas de los cafés "y si queréis oírle contar cómo se salvó de ser péndulo, acudid a la taberna que hay en la plaza de San Miguel, donde come todos los días..." De nuevo el humor, en este contexto, viene a ser la nota que nos ayuda a identificarnos más con todo lo irreal, ya que nos lo sitúa en el marco de lo cotidiano, como en La aventura de un fantasma, de Berta del Lago (Domingo, 1942), en donde la vida diaria se mezcla, también, con la fantástica: "El soberbio castillo parece somnoliento en esta plácida hora de la siesta" "Tan propicia es la ocasión, que el fantasma del castillo decide bajar hasta el salón de ceremonias", allí se reúne con una figura de un cuadro y una escultura, "reina una atmósfera de camaradería, se adivina una gran amistad", no obstante, tan extraña reunión se disuelve ante el temor de unos golpes y -he aquí la chispa de humor- "muertos de susto y de horror -cuando paradójicamente su 'existencia' es la que de verdad asusta-, erizados aún los cabellos, con gran precipitación, cada cual se reintegró a su puesto. Y al

pasar el fantasma ante el mayor de los espejos, viendo su silueta y su sábana y olvidado por un momento de su propia figura actual, hubo de sofocar un grito de espanto." Asimismo, con igual campechanía, nos relata Manuel de Heredia la salida nocturna de Margarita, la bruja protagonista de Una bruja y su amante (Fantasía, 1945) (41). Este cuento está impregnado, quizá más que los citados hasta ahora, por una mayor dosis de humorismo, de ironía que intenta desmitificar el oculto y misterioso mundo de lo mágico, al colocar en escena a una bruja que no es capaz de amedrentar a nadie, aunque bien se lo proponía cuando elige lugares apartados "En el centro era inútil trabajar. La luz eléctrica lo fastidiaba todo. No era cosa de aparecer metiendo miedo entre los letreros luminosos de la calle de Alcalá o de la Puerta del Sol. A lo mejor tomaban a una bruja por el anuncio de una película extravagante. O se exponía a que le viesen cualquier defecto posible y luego sirviese de chunga a los escritores humoristas. Claro que, bien pensado, este era un miedo pueril porque afortunadamente escritores humoristas hay pocos, y estos pocos son personas muy consideradas." Pero su objetivo no lo consigue. En vez de asustar es burlada por dos ancianos que en uno de los momentos más simpáticos de la narración intentan mostrar el atraso y desfase del atuendo de Margarita:

" Su confusión iba en aumento. Chupó una pastilla por recurso. El vejete la contemplaba con cariño.

-¿Por qué no se quita esa sábana, mujer?

-Es mi uniforme.

-¡Bah, bah!... Ya no lo lleva nadie. Póngase este pijama. Es monísimo. Adelaida ya no lo lleva. Se le ha quedado estrecho. Anda, mujer; ayúdale a ponerse el pijama. -Se dejó quitar la sábana sin protestar. Sin protestar también se puso el pijama. Resultaba una figura extraña con la escoba en la mano y la palmatoria debajo del brazo- ¿También usa usted escoba?

-Claro.

-¡Qué atraso, pobre chica!... Una escoba... ¿Qué te parece, Adelaida? ¡Una escoba! ¡Si aún fuese un aparato electrolux!... Pero, fíjate, Adelaida; fíjate. Al demonio se le ocurre: hasta con su palmatoria y todo!

-Es lógico, señor.

-¿A estas alturas?... ¡De ningún modo! Para algo se han inventado las linternas.

-¡Hombre, le diré!... -contestó algo flamenca la bruja-No pretenderá usted que haga la competencia a Nick Carter o algún héroe de Edgar Wallace. Esto está más en carácter.

-¡Pobrecita! -La miró con cara de lástima- Estoy seguro que hasta usa buho y todo, ¿no?

-Naturalmente; tengo una lechuza monísima.

-Ta, ta, ta... Chapada a la antigua. Completamente a la antigua. Usted no asusta ya a nadie ni inspira a nadie. ¿Dónde se deja los perros lulús o los foxterrier? Me parece que son de mejor gusto que cualquier pajarraco de esos.

-Pero, ¿y el misterio?

-¡Oh!... ¡El misterio!... Si viese usted los secretos que encierra un lulú.

La bruja no sabía ya qué responder..."

(Fantasía, 30 de septiembre de 1945, pág. 115)

c) en el cuento de misterio y de aventura. Ya no es el misterio que nace de la irrealdad, de lo imaginado, de la fantasía, sino el misterio que nace de lo enigmático, en donde la intriga surge en el planteamiento y conforme avanza el relato se disipan todas las dudas. Es el tipo de cuento apropiado para que los temas policíacos den rienda suelta a sus "lógicas" deducciones que nos llevarán a unos finales insólitos y sorprendentes. Y es entonces cuando, por lo general, la nota de humor está presente, cuando se quiere celebrar el final esclarecedor con una sonrisa. Así, el reportero "Equis" de un gran diario de la mañana, protagonista de El reporter de sucesos, de Francisco Casares (Fotos, 1944), tendrá que soportar "las cuchufletas y bromas de sus compañeros, que duraron varios años", después de ser detenido como autor del asalto a un tren con robo y asesinato. "Y ¿cuál no sería su sorpresa y lo estentóreo de su unánime carcajada, cuando vieron aparecer al compañero, que seguía tratando de exteriorizar su protesta y demostrar su verdadera personalidad?". Confusión similar entre el verdadero y el falso ladrón a la que se comete en El desconocida esposa, de Manuel de Pedrolo (Fantasía, 1945), basada en el gran parecido físico entre ambos, que nos lleva a una suplantación de per-

sonalidad a partir del encuentro de los dos protagonistas masculinos, recordada al final por uno de ellos -"recordé aquella noche, hacía mucho tiempo ya, en la que sorprendí a un ladrón en todo igual a mí, un ladrón que estaba contemplando el retrato de mi prometida"-; suplantación que a su vez establece situaciones sorprendentes y no menos chocantes: "Naturalmente, nos encontramos con que habíamos estado durmiendo en la misma cama, secándonos con la misma toalla, sentándonos en la misma silla y leyendo los mismos libros, sin habernos visto nunca".

Pero todas estas intrigas tienen un trasfondo de aventura que no sólo surge en los relatos policíacos, sino también en aquellos en donde lo sorprendente, lo inesperado, lo no estable, el suceso extraordinario, el ir sorteando las circunstancias adversas, el final incierto..., está presente en las vidas de sus protagonistas, que con intención o sin ella se hallan en la vorágine de los acontecimientos, tal como sucede en De como los náufragos del "Leviathania" celebraron la Navidad el 3 de agosto, de Fernando de Igoa (Medina, 1942), relato que ridiculiza a los yanquis millonarios, caprichosos y frívolos, que hacen encallar en una isla desierta del Pacífico a un barco magnífico de 40.000 toneladas. Hasta el momento del rescate la encargada de contabilizar los días era la singular Margaret Pontiacsix, "una mujer encantadora, y que se parecía a Greta Garbo como a una hermana gemela; un poquito más baja y más rechoncha, sí; como que a distancia más que una mujer era una mesa; pero, por lo demás, igual. Salvo los ojos, naturalmente, que no eran tan bellos como los de la Garbo y bizcaban un poco bastante, demasiado. ¡Ah! Y los andares, que en Greta son elásticos y ágiles, y, en cambio, Margaret Pontiacsix anda como un pato. Pero por lo demás, igual, igual que Greta Garbo." Singular mujer que también disponía de un singular sistema de contabilidad a base de rayitas en un árbol, "pero el cuarto día se levantó un poco más tarde, y como hacía mucho

sol y el árbol estaba en la otra esquina, le dió pereza y lo dejó para el anocheecer. Y se olvidó. Claro que al otro día hizo dos rayitas y todo arreglado. Pero el domingo, como era domingo y no se debe trabajar, dejó lo de la rayita para el lunes; el lunes se le olvidó, pero el martes hizo cuatro rayas: una por el domingo, otra por el lunes, otra por el martes, y otra por si se había olvidado algún día de la semana anterior." "Y esto fue lo malo, que Margaret hacía las marcas cuando buenamente pasaba por cerca del árbol, y muchas veces ni siquiera iba porque mandaba a su doncella. Y solía ocurrir que después de la doncella iba Margaret y sin acordarse hacía de nuevo las marcas."

d) en el cuento político. Es curioso observar como en esta época de tan estricto direccionismo social y político, aparecen algunos relatos en los que está presente, más o menos solapada, una burla hacia no pocas instituciones de gobierno. La crítica va contra esos valores que en cuestiones políticas podríamos llamar "eternos", pues se consideran como constantes -de lo contrario no hay otra explicación para que este tratamiento irónico se difunda en estos años cuarenta-, y su presencia puede plasmarse en cualquier momento y en cualquier sociedad. Palabrerías, intereses de gobierno más que de pueblo, reglamentos, intrigas, figuras de la administración pública, representantes de instituciones y un largo etcétera, que en definitiva sirven para demostrar una vez más la intencionalidad realista de estos relatos, a la vez que, de nuevo, se ejemplifica aquello de no hacer la crítica, a través del humor, de la vida inmediata, sino una crítica de acusado sabor retrospectivo, con aquella "estilización irónica del mundo de los abuelos" que ya comentamos.

En Un calendario cronológico (SI, 1944), José María Sánchez Silva nos presenta en clave de utopía un pueblo perdido y desligado de cualquier civilización, sin un gobierno especial e incluso sin dinero pues pagaban con elementos naturales -pollos, huevos,...-. Este pueblo que vivía en bastante armonía

se ve obligado a causa de un calendario, que les dejó un viajante despistado, a crear un ejército para salvaguardar la paz que empezaba a resquebrajarse por los enfrentamientos entre los tradicionalistas, que querían seguir sin calendario y mantener las fiestas de antes, y los revolucionarios, que lo preferían. Un buen día el viento llevó consigo al calendario y todos se reconciliaron. Final feliz que no se consigue en La botadura del 'Conservas Domínguez', de Francisco Loredó Vilaseca (Juventud, 1942), en donde sí que se ataca abiertamente a las democracias y a sus gobiernos inoperantes. Los ministros se convirtieron en obreros en el astillero, "se han tomado tanto interés en el asunto"; y sin embargo, cuando se soltaron las amarras "se fue notando que se surmergía demasiado la quilla; después la proa; después medio buque; por fin la otra mitad... Del fondo del mar sólo salían unas burbujas..." Esto ocurrió en una democracia "cuyo nombre no viene al caso", en donde "lo primero que sorprende al que pisa su tierra es que las calles lleguen hasta el borde de las casas, y no como otros países desaprensivos, que son las casas las que llegan al borde de las calles"; observación que nos da la clave del enfoque del relato.

Notas de humor que con matiz irónico, medio en serio medio en broma, también están presentes en el cuento de Jorge Campos El triunfo de la estatua (42). Altos cargos de la cultura y el arte se plantean un importante dilema cuando cinco obreros quedan atrapados al intentar extraer la "Venus Monumental descubierta por el ingeniero Reinolds, de la Misión Arqueológica": "Hace tres días del desgraciado accidente y se presentan dos soluciones de salvación, de tal modo que cada una de ellas excluye a la otra: o destrozar la estatua a golpes de pico o dejar parecer a los hombres sacrificándoles a la obra de arte." El presidente de la Academia de la Historia, el presidente del Patronato del Museo del Arte Antiguo, el Director del Arte Nacional, el Rector de la U-

niversidad Científica, el director de un periódico de provincias, el director de la Academia de Moral y el Rector de la Universidad de Letras, por este orden, dieron su opinión, pero en la secreta votación venció la estatua. Fue extraída y expuesta al público. Discursos, felicitaciones,... y un "Cuando esto acabe, podremos revelar el accidente. Dará aun más valor al acontecimiento" Los estudiantes de la Escuela Superior de Escultura revelan la falsedad de la "Venus", y entonces, "bueno que no hagan ya lo de la lápida a los obreros."

En el segundo bloque hemos agrupado a todos aquellos relatos en donde, como decíamos, el humor no aparece como una nota más, sino que es el elemento sustancial. De esta manera, resaltamos por medio de ellos las tonalidades y los aspectos más sobresalientes del humor de entonces, que en términos generales podemos resumir en tres: humor absurdo, humor negro y humor irónico.

1) HUMOR ABSURDO. Con este calificativo queremos destacar la faceta menos lógica del humor; lo más asombroso y, a la vez, lo más disparatado que se pueda encerrar en él. Este humor en sí traspasa e infringe las barreras de lo lógico, de lo normal, precisamente porque se sigue de cerca una observación directa de la realidad, en donde muchas veces la normalidad puede llegar a ser demasiado absurda, demasiado increíble, demasiado extravagante, y por medio de este humor se capta lo descabellado, lo "sin pies ni cabeza" de esa realidad.

" Teófilo Gautier dijo de lo cómico extravagante que es la lógica del absurdo. Muchos filósofos de la risa gravitan en torno a una idea análoga. Todo efecto cómico implicaría en cierto aspecto contradicción. Lo que nos causa risa vendría a ser el absurdo realizado en una forma concreta, un 'absurdo visible' -o también una apariencia de absurdo primeramente admitida y corregida luego-, o mejor aún, aquello que es absurdo por un lado, pero que por otro se explica naturalmente, etcétera. (...) El absurdo, cuando lo encontramos en lo cómico, no es un absurdo cualquiera. Es un absurdo determinado. No es un absurdo que crea lo cómico, sino que más bien

se deriva de él. No es la causa, sino el efecto, un efecto muy especial, en el cual se refleja la naturaleza especial de la causa que lo produce."

(Henri Bergson, La risa, p. 147-148)

Y si es el "efecto", es el humor que nos deja esperando la oportunidad de una risa franca y sólo consigue iniciar una mueca, porque reconocemos lo extravagante, la falsedad de los planteamientos de sus historias o de sus personajes, con actuaciones desatinadas que proclaman la irracionalidad en lo cotidiano y presentan como lógico también lo contrario de lo que estamos habituados. Es la justificación a frases como estas: "era... fuerte como el trigo y rubio como un toro" (Un hombre perverso, de Manuel Camacho Marín, Haz, 1941); "todos estamos un poco más o un poco menos (locos); pero estos que se creen cuerdos son los más peligrosos..." (Razonadores, de Virgilio H. Rivadulla, Haz, 1941); "Indignado el numeroso público, recurrió rápidamente al juez de primera instancia (léase cobrador), que consideró atrayéndose todas mis simpatías, que si los viajeros podían estrujarse las costillas hasta que crujieran, no veía por qué habían de ser menos las cabezas, y que en último término, no había ningún artículo en el Reglamento que impidiera a los ciudadanos ir sobre la cabeza de los demás en la plataforma del vehículo." (El crimen de la línea 49, de Francisco de Borja, Juventud, 1944);...

Frases, planteamientos, personajes, situaciones absurdas, que podemos encontrar también, entre otros ejemplos, en El hombre que engañó a la célula fotoeléctrica, de Fernando de Igoa (Letras, 1940); L.A.D.L.P.M.P.E.C., de "Doctor Dalopio" (Letras, 1940); La dama y su bolso, de Enrique Jardiel Poncela (Haz, 1940); El misterio del Hotel Majestic, de Jorge María de Abreu (Fotos, 1940); Vida nueva, de J.G. Balbuena (Destino, 1941); ESE, ESE, ESE, de Raul Aguirre (Haz, 1941); La fuerza de la costumbre, de Manuel Lázaro (Haz, 1941); La mujer ideal, de Curro Vargas (Letras, 1942); La intoxicada y el suicida, de

Francisco Loredó Vilaseca (Juventud, 1942); Donde puede verse que si todo está mal... todo está bien, de Wenceslao Fernández Flórez (Lecturas, 1942); Un testamento en favor de la luna, de Juana Duaso (Domingo 1942); El conquistador de bicicletas, de Mihura (Si, 1943); La originalidad de Don Acisclo, de Juan Pablo Salinas (Fotos, 1943); Un asesinato, de Wenceslao Fernández Flórez (Lecturas, 1943); Don Termómetro sale de paseo, de José María del Valle (Juventud, 1944); La carta de la vaca, de A. Rosso (Juventud, 1944); Don Mendo, su segra y la granja avícola, de Miguel Rodenas (Fotos, 1944); Su ladrón, de "Alter Ego" (Lecturas, 1944); Una historia de Montescos y Capuletos en Fuentenueva, de Angeles Villarta (Domingo, 1944); Ladrón último modelo, de Alvaro de Laiglesia (Fantasía, 1945); etc. etc.

2) HUMOR NEGRO. A través de él nos acercamos una vez más a la realidad, pero en esta ocasión para resaltar lo desagradable, lo macabro y hasta lo de mal gusto, que si en otros momentos consigue que brote en nosotros la tristeza y hasta la repulsa, ahora al estar envuelto todo ello en un aire de cotidianidad, gracias a la presencia del humorismo, se pretende hacernos observar la vida con otro enfoque distinto.

Así, en El hombre de las gafas negras, de José Más (Letras, 1940), se juega con el aspecto de un "viajante de gafas, quevedos y de cristales para relojes de bolsillo", y con la trágica y paradógica realidad de que este señor tenía un ojo de cristal. "El caso en sí es grotesco, de una grotesquez estúpida; pero tiene también su parte trágica." Pepe Medina cuenta a Luis el gran susto que llevó una noche en una posada de un pueblo cualquiera, cuando se encontró ante él al viajante mutilado, con el que compartía habitación. "Mi compañero se hallaba ante mí en calzoncillos. Era alto, delgado, anguloso. Me fijé en su rostro y, ¡caso extraño!, aunque no tenía las gafas puestas, los ojos

no se le veían." "¿Dónde estará mi ojo izquierdo?" "Entonces fue cuando di un grito de terror; a la luz agonizante del mechero vi moverse dentro del vaso una pupila azul...."

En El gran espectáculo (Haz, 1941), Leopoldo L. Fuchet, su autor, especifica aún más con detalles tan desagradables como desorbitados. Se trata del enfrentamiento de lucha libre entre Rusia y Japón, "para disputarse el predominio absoluto de la fuerza bruta en todo el orbe". El ruso, de enorme musculatura, "reduce a polvo una docena de avellanas colocadas debajo de sus axilas", era "el hombre mula cien por cien y orgullo de la raza eslava". El japonés "era tan delgado que podía meter un muslo en la armadura de una estilográfica, y tan ágil, que tomaba los omnibus en marcha por las ventanillas del segundo piso". El combate es duro; el ruso "redujo a esquirilas todo el antebrazo del japonés", quien hizo a su contrario "una brecha de tres centímetros por la que comenzó a manar una sangre espesota y granulienta que despedía un repulsivo olor a aceite de hígado de bacalao"; el japonés después introdujo uno de sus puntiagudos dedos en el oído derecho del ruso, se lo llevó puesto y su entrenador "tomó con unas pinzas la yema del dedo, que ya asomaba por el oído opuesto al de por donde entró, y después de esfuerzos sobre humanos consiguió sacarle de raíz, arrastrando tras él una pequeña cantidad de masa gris, que limpió cuidadosamente con un paño de cocina que para estos menesteres llevaba colgado de su cinturón..."

Fuerza bruta que contrasta con el planteamiento, mucho más sutil pero no menos desagradable, que se nos ofrece en El ladrillo González, de Leopoldo López Fuchet (Haz, 1941) o en Martita, de Federico Muelas (Fantasía, 1945). En el primero, se juega con los sentimientos, aunque se traten de los sentimientos de un baldosín, que por medio de la personificación entra en diálogo con el protagonista-narrador. El baldosín, Ladrillo González, intenta suicidarse

tras una vida insana en el suelo del "Metro"; deja sus ahorros al protagonista masculino, quien, ya con ellos en su poder, defrauda la confianza depositada en él y, aún conociendo la decisión del ladrillo de no suicidarse e ingresar en una Institución para aquellos que "cerezcan del calor de un hogar y del consuelo de una familia", lo arrojó -"dominado por un instinto cruel y egoísta, y alarmado con la idea de perder aquel despreciable montón de billetes, que desde entonces había de arder eternamente en mi conciencia"- a las ruedas de un enorme camión y allí quedó transformado en un amorfo montón de arena.

En el segundo cuento, Martita, se juega con la muerte ante la que se adopta una postura frívola y hasta irreverente. Una niña, la que da el nombre al relato, viene al mundo tras un precipitado y malogrado alumbramiento, y para que pudiera verla su padre "hubo necesidad de recurrir a la medida extrema de sustituir los polvorones de las Madres Benitas, conservados en amplio frasco de cristal, por el cuerpecillo de Martita tras haber llenado de alcohol el recipiente". Allí permaneció durante varios meses con "la cabecita ladeada hacia la izquierda, como su padre. ¡Ay, no podía negar pertenecer a una generación de violinistas!" Pero había que dar sepultura a los restos de Martita; el notario eclesiástico lo creyó necesario y la niña comenzaba a fosforecer; pero, ante la excesiva complicación de los trámites formales y papeleos jurídicos, que lo único que conseguían era retrasar la conclusión del proyecto, pensaron que sería conveniente que Martita ocupara un rinconcito del féretro de algún reciente difunto, para que así estuviera "acompañada durante la eternidad". Las negativas de los familiares se fueron sucediendo, hasta que no tuvieron más remedio, Martita y su familia, que trasladarse a otro pueblo. "El padre, la madre y la tía se instalaron en el rincón más oscuro de un vagón de segunda. (...) Pero, ¿se habrán llevado a Martita con ellos? El jefe de la estación tranquilizó los ánimos: ¡Habían sacado cuatro billetes!"

3) HUMOR IRÓNICO. Como ya queda dicho, es el tipo de humor predominante en estos diez primeros años de posguerra. No vamos de nuevo a hondar en lo que ya sabemos en cuanto a la ausencia de la sátira feroz y del sarcasmo hiriente, de la ternura en su intención, de la poca agresividad en el gesto caricaturesco que, en términos generales, nunca será excesivo, y del candor y hasta del lirismo que en él encontramos. Sólo vamos a resaltar dos direcciones importantes de la literatura del momento que también han sido adoptadas por este tipo de humor: la costumbrista y la existencialista. Ambas nacen del empeño realista con que se quiere matizar la literatura, el cuento literario, de los cuarenta; y a ambas también se llega tras una observación directa de la vida. Sin embargo, hemos querido diferenciarlas: en la "costumbrista" se refleja, bajo el toque del humorismo, la realidad total o parcialmente por medio de personajes, hechos, lugares, descripciones,... y en ellos vemos recogido lo cotidiano, -no necesariamente lo típico, ni lo folklórico-, las costumbres, los hábitos de las personas y, en definitiva, de la clase social a la que pertenece; en la "existencialista" se potencia mucho más, bajo el especial enfoque del humor, al personaje y su paso por la vida, lo que hace, lo que piensa, lo que dice..., pero por él mismo, con su psicología, con sus preocupaciones y sus ilusiones, no como representante de una escala o de un nivel social determinado, aunque nosotros sepamos que todo ello está de trasfondo.

Así, en la dirección "costumbrista" podemos destacar: El huerto del francés, de J. F. Muñoz y Pabón (Letras, 1940); Allo, allo? Aquí el amor, de Agustín Ysern (Haz, 1941); Una mala noticia, de Manuel Camacho Marín (Haz, 1941); Aquel novelista de los cuentos de miedo, de Julián Martín Fabiani (Haz, 1941); La mentira de la gloria, de Leopoldo López Fuchet (Haz, 1941); La ventana, de Ana María de Foronda (Domingo, 1942); El misterioso señor Alvarado, de Alfredo Marquerie (Fotos, 1942); Dos ratones de Tetuán, de Luis Antonio de Vega (Fo-

tos, 1942); La delgadez de D. Isidoro, de Miguel Rodenas (Fotos, 1942); Fontana, la tranquila, de Eugenio Serrano (Medina, 1942); El vivo retrato, de "Gracián Quijano" (Medina, 1942); La urna del museo, de Julio Angulo (Medina, 1942); Eutiquio Pusilánimez en tres tiempos, de Benjamín Ramos García (Y, 1943); ...y la calefacción, de Miguel Ródenas (Fotos, 1943); Mi mujer tenía razón, Julio Romano (Fotos, 1943); Un hombre demasiado interesante, de Alcaraz (Fotos, 1943); Los cuatro trajes, de Francisco de Vélez (Fotos, 1943); Vida de Pérez, de Juan de Diego (Domingo, 1943); El traje a cuadros, de Ana María de Foronda (Domingo, 1943); Las memorias de un muerto de hambre, de José Gordón (Juventud, 1944); Mi amigo el escritor, de José Luis Fernández Rúa (Juventud, 1944); Con baño y toda la pesca, de Miguel Villalonga (Haz, 1944); Con misterio y toda la pesca, de Miguel de Villalonga (Haz, 1944); Cuanto de caballos para hombres, de Juan Fernández Pedrosa (Fotos, 1944); Una visita sorprendente en la enfermería, de Miguel Rodenas (Fotos, 1944); Por qué perdió la razón don Eloy Gálvez, de Miguel Rodenas (Fotos, 1944); El conde Alejo, de Roberto Molina (Lecturas, 1944); El 27, de Julio Angulo (Lecturas, 1944); Un pequeño error, de José María Sánchez Silva (Y, 1944); Emulación, de Federico Romero (Domingo, 1944); Cuando por fortuna se tienen "cosas", de Tomás Borrás (Domingo, 1944); El ocaso de los resfriados, de F. Fernández Climent (Domingo, 1944); Historia de granjeros, de Darío Fernández Flórez (Fantasía, 1945); La amnesia, de R. Martí Orberá (Fantasía, 1945); El abrigo de pieles, de C. F. de la Vega (Fantasía, 1945); El sacrificio de la mujer, de Ana María de Foronda (Fantasía, 1945); Una primavera para dos otoños, de Antonio M. Navarrete Ruíz (Fantasía, 1945); Se alquilan galas nupciales, de Camilo José Cela (Fotos, 1945); Paseo con novia de 8 a 10, de Juan de Diego (Luna y Sol, 1947); etc...

Mientras que en la dirección "existencialista" también destacamos a un número considerable de ejemplares: La timidez de don Teódulo, de Anibal (Ju-

ventud, 1942); El que volví, de Agustín de Figueroa (Domingo, 1942); Las de
Cobal de Vargas, de Fernando Castán Palomar (Fotos, 1942); El críticón, de Al-
 fredo Marquerie (Fotos, 1942); Las tribulaciones de un paraguas, de José Vi-
 cente Puente (Fotos, 1942); Todo un señor, de Tirso Medina (Letras, 1943); El
navegante casi solitario, de Agustín Pombo (Medina, 1943); El hombre de los
zapatos limpios, de Dora Sedano de Bedriñana (Fotos, 1943); La nariz de Anto-
nio, de Carlos Alcaraz (Fotos, 1943); El botones automovilista, de Miguel Ro-
 denas (Fotos, 1943); ¡Fobia a la "bici"!, de Ana María de Foronda (Domingo,
 1943); La cura de moscas, de Wenceslao Fernández Flórez (Lecturas, 1943); De
cómo se consumó mi ruina, de Wenceslao Fernández Flórez (Lecturas, 1943);
Memoria de un hombre bisiestu, de Román Escotado (Sí, 1944); Don Pedro o la
traición de un sentimental, de Cristobal Paez García (Juventud, 1944); El ver-
dadero cuento judío, de Tomás Borrás (Juventud, 1944); La extraña aventura de
Ruperto Vitamínez, de Miguel Rodenas (Fotos, 1944); Batiles Hermanos S.L., de
 Samuel Ros (Fotos, 1944); Vivir es un error de décimas, de Benjamín Ramos Gar-
 cía (Fotos, 1944); El perro con ideas propias, de Tomás Borrás (Y, 1944); Ali-
Babá y los 30 y pico de ladrones, de Tomás Borrás (Domingo, 1944); La vuelta
del hijo actor, de José Sanzrubio (Domingo, 1944); Epitafio para un humorista,
 de Javier de Bengoechea (Fantasía, 1945); Mi portera, de Angel Santacruz Canora
 (Fantasía, 1945); El pedestal hueco, de Juan del Arco (Fantasía, 1945); El a-
traco, de Manuel Blanco Tobío (Fantasía, 1945); etc...

N O T A S

- (1) Gregorio Marañón, Los cuentos de Osvaldo Orico. El cuento como género literario. (ya cit.)
- (2) Enrique Anderson Imbert, Teoría y técnica del cuento, ops. cit., p.11-12.
- (3) Luego iremos descubriendo como nos encontramos, en estos años de postguerra, en una etapa altamente realista, en donde la fantasía, en el sentido de "no realidad", está casi ausente de los cuentos de la época.
- (4) Wenceslao Fernández Flórez, Donde puede verse que si todo está mal... todo está bien, en Lecturas, año XXII, nº208, febrero 1942. Ilustraciones de Ramón Sabatés.
- (5) Joaquín Muntañola, Aquella tarde en la jaula de los leones, en Lecturas, año XXIV, nº 241, noviembre 1944. Ilustraciones de Joaquín Muntañola.
- (6) Alvaro de Laiglesia, Ladrón último modelo, en Fantasia, nº 6, 15 de abril de 1945. Ilustraciones de Suárez del Arbol.
- (7) Ana María de Foronda, El sacrificio de la mujer, en Fantasia, nº 26, 2 de septiembre de 1945. Ilustraciones de Plá.
- (8) Mihura, El conquistador de ciclistas, en Si, año II, nº 87, 5 de septiembre de 1943. Ilustración de Herreros.
- (9) Alcaraz, El amigo bueno, en Fotos, año VII, nº 323, 8 de mayo de 1943. Ilustraciones de Sanchidrián.
- (10) Carmen Montero, Viaje con sorpresa, en Lecturas, año XXIX, nº301, noviembre de 1949. Ilustraciones de Muntañola.
- (11) Wenceslao Afón, Tragedia sobre ruedas, en Fantasia, nº 26, 2-septiembre-1945. Dibujos de Suárez del Arbol.
- (12) Miguel Rodenas, La extraña aventura de Ruperto Vitamínez, Fotos, año VIII nº 357, 1-enero-1944. Dibujos de Tílu.
- (13) Manuel Lázaro, Basilisa, en Lecturas, año XXII, nº 216, octubre de 1942. Ilustraciones de Pedro Clapera.
- (14) Francisco Páramos Montero, Un viaje de recreo, en Lecturas, año XXII, nº 210, abril de 1942. Ilustraciones de Coscollá.
- (15) Juan Fernández Pedrosa, Cuento de caballos para hombres, Fotos, año VIII, nº 376, 13-mayo-1944. Ilustraciones sin firma.
- (16) Florencia Grau, La carta del muerto, en Lecturas, año XXIX, nº 300, octubre de 1949. Ilustración de Muntañola.
- (17) Miguel Rodenas, Don Mendo, su suegra y la granja avícola, en Fotos, año VIII, nº 367, 11 de marzo de 1944. Ilustración de Sanchidrián.
- (18) Jaime de Nicolás, Tragedia sobre rieles, en Lecturas, año XXVII, nº 277, noviembre de 1947. Dibujos de Peñarroya.
- (19) María Luisa Montemayor, ¡Oh... las feas!, en Lecturas, año XXVIII, nº 281, marzo de 1948. Ilustraciones de Sabatés.
- (20) Juan de Diego, El matrimonio Pérez, en Luna y Sol, año V, nº 51, julio de 1948. Ilustración de Huete.
- (21) Lola Guadix, El eterno aprendizaje, en Medina, año III, nº 106, 28-marzo-1943. Ilustración de Ronés.
- (22) Armando Cueto ilustra con este dibujo uno de esos veinticinco cuentos, el segundo, La venta de la Catedral de Oviedo, página 27.
- (23) José María Martínez Cachero, "El cuento de nunca acabar", en Saber leer, "Revista crítica de libros", nº 18, octubre de 1988, página 7.

Comenta la antología que ha preparado Medardo Fraile sobre el cuento de postguerra (Cuento español de posguerra, Madrid, Cátedra, 1986). Además de resaltar la observación recogida en esta nota, añade más abajo: "cuantitativamente, la media anual de edición de libros de cuentos sube aproximadamente a 11 (para los años cincuenta) y a 19 (años sesenta)".

- (24) Eugenio G. de Nora, La novela española contemporánea (1939-1967), Madrid, Editorial Gredos, 1982 (2ª edición, 3ª reimpresión), página 244.
- (25) Eugenio G. de Nora, op. cit., p. 245.
- (26) Hemos dicho "algunos", pues no están todos los que son. Para demostrar que eran muchos simplemente nos remitimos a la extensa relación de cuentos de humor -y por lo tanto de autores- que hemos expuesto al hablar de los títulos de los relatos, aunque no todos corren la misma fortuna, ni muestran igual calidad.
En estas citas de revistas y libros no aparecen otros nombres, no menos importantes, como José María Sánchez Silva, Manuel Halcón, Miquelarena, Villalonga, Antonio Lara ("Tono"), Miguel Mihura, Mercedes Ballesteros, Alvaro de Laiglesia, José Vicente Puente, etc.
- (27) Eugenio G. de Nora, op. cit., páginas 244-245.
- (28) Eugenio G. de Nora, op. cit., página 67.
- (29) Mariano Tudela, "El humor y Wenceslao Fernández Flórez", página 59 del Homenaje que el Ayuntamiento de La Coruña ha dedicado en el centenario del escritor gallego (1885-1985).
- (30) Carlo Consiglio, "Wenceslao Fernández Flórez como definidor del humorismo" en Cuadernos de Literatura, Tomo III, nº7, enero-febrero 1948, págs. 55-56.
- (31) Rafael Conte, "El humor que no pudo hacerse perdonar", p. 65 del Homenaje que el Ayuntamiento de La Coruña le ha dedicado en el centenario del autor gallego (1885-1985).
- (32) Cita reflejada en la entrevista que Angeles Villarta hace a este escritor "Angeles Villarta contra W. Fernández Flórez", Domingo, año VIII, nº 366, 20 de febrero de 1944, página 3.
- (33) Wenceslao Fernández Flórez, El humor en la literatura española (Discurso de ingreso en la Academia), Real Academia Española, 1945, Madrid, 20x14, 362 páginas.
- (34) "Angeles Villarta contra W. Fernández Flórez", Domingo, ya cit. Idea que también desarrollará en su Discurso.
- (35) Nota recogida del estudio "Fernández Flórez en El bosque animado de su humorismo", que Joaquín de Entrambasaguas publica en Cuadernos de Literatura Tomo III, enero-febrero 1948, nº 7 (número homenaje a W. Fernández Flórez) página 21.
- (36) "Angeles Villarta contra W. Fernández Flórez", Domingo, ya cit.
- (37) C. Blanco Soler, "La vida atormentada de Samuel Ros", Cuadernos de Literatura, nº 5, septiembre-octubre 1947, páginas 283-284.
- (38) José Hierro, "El cuento, como género literario", Cuadernos Hispanoamericanos, nº 61, enero de 1955, páginas 63-64.
- (39) Manuel Orgaz, "Los cuentos ejemplares de José María Sánchez Silva", Cuadernos Hispanoamericanos, nº 145, enero de 1962, página 103.
- (40) Eugenio G. de Nora, op. cit., página 250.
- (41) Este cuento apareció años antes en el libro 6 mentiras en novela, de Manuel Heredia y Jorge Campos (Valencia, Jesús Bernes, 1940). En aquella ocasión venía a representar "La mentira de la ilusión", y ocupaba las páginas 119-140.
- (42) El triunfo de la estatua "La mentira del arte", en 6 mentiras en novela, op. cit., páginas 55-75.

OTROS TEMAS

Si los temas hasta ahora tratados -la guerra, el amor y el humor(1)- los hemos considerado como los más significativos y representativos de los años de posguerra, de la inmediata posguerra, existen otros tantos que también, aunque en menor frecuencia, se encuentran en los relatos del momento. Entre ellos nos centraremos en la religión, la historia, la fantasía y el tema policíaco.

LA RELIGIÓN

Desde que había sido promulgada la Ley de Prensa de 1938 y creada la Vicesecretaría de Educación Popular por la ley de 20 de mayo de 1941, se pretendía infundir en todos los lugares de España, por muy recónditos que éstos fueran, los principios y valores del nuevo régimen, tal como señala Manuel L. Abellán:

" El control debía practicarse y extenderse hasta un nivel comarcal y local inclusive, último eslabón, éste, donde la verdad entendida como visión totalitaria tenía que surtir sus mayores efectos. Era preciso difundir la cultura promulgada por el nuevo régimen al pueblo por medio de la difusión de las buenas costumbres y propagar, al mismo tiempo, la tradicional cultura española inspirada en supuestos ideológicos respaldados por la doctrina católica.

'(El Estado español) proclamaba como consecuencia directa de su catolicismo la plena soberanía de la Iglesia, y en las cuestiones mixtas que, siendo temporales, afectan indirectamente al orden dogmático o moral, entiende que ambas potestades han de proceder de común acuerdo para regularlas en perfecta armonía, reconociendo, a este respecto, los derechos que ostenta la Iglesia, nacidos de la preeminencia de su fin espiritual' ". (2)

Y bajo esta premisa de categoría y fuerza de la Iglesia, respaldada por el Estado, encontramos que el planteamiento de la religión como tema literario

no ofrece una amplia gama de matices y ni mucho menos una profundización en los aspectos inefables que su propia esencia conlleva. La peculiar circunstancia social y política por la que atraviesa España hace que la creación literaria, el cuento literario, pueda sentir el eco de este tema -englobador, como vemos, de todo el panorama cultural-, que si llega a ser conflictivo en otro lugar y momento, no deja ahora de estar presentado con superficialidad y con acusado enfoque timorato y nada novedoso, confiado en su posición de privilegio. Por ello, Manuel L. Abellán, cuando habla de censura y creación literaria, reconoce en ocasiones "el cariz flojo y eclesiástico de la censura" -por ejemplo, al referirse a la novela de Jardiel Poncela ¿Pero... hubo alguna vez once mil vírgenes? (p. 21)-; censura que entre sus cuatro criterios constantes destaca la religión

" Por último, la religión como institución y jerarquía, depositaria de todos los valores divinos y humanos e inspiradora de la conducta humana arquetípica" (3)

Así pues, se viven unos años de fuerte censura de "inspiración eclesiástica", según opinión de Dionísio Ridruejo(4), que siente como peligros más próximos e inmediatos los "atañentes a la fe y buenas costumbres", en palabras de José María Martínez Cachero, quien valora a continuación con los siguientes términos la mente predominante de aquellos hombres de iglesia que quieren en cierta manera dirigir la vida intelectual de entonces:

"Si de eclesiásticos tratamos, entre los que de algún modo pertenecen o hacen por pertenecer a la vida intelectual del país diríase que son abundantes, o más visibles, las mentes alicortas y cerradas" (5).

Bajo esta constante y abrumadora vigilancia de nuestra peculiar censura, el tema religioso, especialmente, no podía sobrepasar aquellos límites que no

facilitaran un enfoque tradicionalista de las cuestiones espirituales, que se muestran en extraña alianza con asuntos de gobierno y de convivencia. Si en páginas anteriores hablábamos de la parcial visión de la realidad difundida por los vencedores, no es difícil sospechar que la Iglesia se siente de alguna manera también vencedora -no olvidemos el tono bélico-religioso con que se emprende nuestra contienda que permite el calificativo de "cruzada", con todas sus connotaciones de defensa y transmisión de los valores eternos-; y también ella se encuentra inmersa en el amplio programa propagandístico del ideario del victorioso. Por ello no es de extrañar que la religión, por un lado, junto a los más elementales postulados de la fe católica, proclame por entonces normas y criterios para regular la relación social, sin diferenciar claramente los planteamientos éticos de los religiosos, y difunda modelos de conducta con aires de heroísmo y santidad; al igual que el estado, por otro lado, busca en la fe -mejor, en la Iglesia-, el lado complementario del nuevo comportamiento, las más de las veces teórico y superficial, que pretende servir mejor a Dios y a la Patria.

De todo ello dará rendida cuenta un considerable número de relatos que ofrece, fundamentalmente, protagonistas de moral intachable y argumentos que premian la virtud y la honradez, como visible materialización, a la vez que rápida y asequible, de esta propaganda ideológica que ha elegido -en esta ocasión y entre otros medios disponibles-, a la literatura, para llegar y captar a un mayor número de receptores. Hecho fácilmente comprobable con un ligero sondeo en unos cuantos ejemplos -no importa si son del comienzo, de mediados o del final de la década de los cuarenta-, que nos demostrarán, sin mucha complicación, como esta idea de la defensa de la virtud y de la moral católica se convierte en aquel panorama literario en una idea casi obsesiva y monocolor, que con el tiempo se transformará, por un lado, en el elemento

predominante y aglutinante de todas estas creaciones, y por otro, en la causa más sobresaliente para juzgar esta constante en una temática machacona que veía cerradas otras posibilidades, tal y como lo advierte Jorge Campos cuando nos dice que

"la limitación temática -o siquiera episódica- que impedía, por criterios ajenos al autor, la inclusión de relaciones pasionales -adulterios, suicidios- condenadas por presuntos ataques a la moral, las ideas religiosas, etc.(...) recortaba el mundo imaginativo y concentrado que el cuento exige." (6)

Si profundizamos en este aspecto moralizante-doctrinal que nos ofrece el tema religioso en las narraciones cortas de los años cuarenta, no podemos evitar el remontarnos a los más lejanos orígenes de los géneros épico-narrativos y aludir a esas "formas simples" que pueden englobarse quizá en un estudio que analice la cuentística medieval y las relaciones con un término específico, el "cuento", que sirva para designar a este género básico. Nos referimos concretamente al "exemplum", al "apólogo",... que ya Mariano Baquero Goyanes indica que "no significan géneros distintos, sino más bien matices dentro de uno mismo" (7). Idea que se reafirma con las palabras de Francisco López Estrada cuando de nuevo identifica "cuento" y "ejemplo"

"Los llamados libros de cuentos (en sentido estricto, de 'ejemplos') fueron las primeras formas de esta prosa de ficción, en relación muy directa con sus fuentes. Los 'cuentos' son relatos breves en que, por medio de un argumento sencillo, sin apenas uso del diálogo, se muestra alguna enseñanza, consejo moral o, más simplemente, utilitario. (...) El 'cuento' por naturaleza culmina en una moraleja con la consecuencia ejemplar (de ahí el nombre de 'ejemplos'), de manera que existe un doble sentido: el literal y el moralizador." (8)

o con las de A. D. Deyermond, en donde se resalta todavía más -antes de ir adoptando progresivamente mayor independencia y recreación literaria- el remoto origen doctrinal de los "exempla", tan ligados a una forma propia de

predicación, destinada a hacer ésta más amena y soportable para su recepción:

" Puesto que gran parte de la literatura medieval se debe a la pluma de los clérigos, el influjo de la técnica sermonística fue acaso tan poderosa como el de la misma retórica. (...) El predicador popular, en efecto, se veía obligado a presentar su mensaje de forma animada si quería que su auditorio lo captase, y, una vez ganada la atención de su público, era necesaria la habilidad suficiente para seguir cautivándola. (...) De este modo, los sermones habían de contener deleite además de doctrina y se recurría profusamente a la utilización de 'exempla' (cuentos ilustrativos extraídos de la Biblia, la historia, fábulas de animales, la experiencia y la observación reales o ficticias del propio predicador)." (9)

Formas simples de narrar integrantes todas ellas de un movimiento general para ofrecer la educación cristiana al pueblo en su propia lengua, ya que desde el siglo XIII, desde el movimiento de reforma y revitalización cristianas de Inocencio III, la educación religiosa de las masas se extendió por todos los países europeos, tal como señala Derek W. Lomax al relacionar la reforma de la Iglesia y la literatura didáctica en la Edad Media (10). Formas simples en las que ya existía una clara intención divulgadora y aleccionadora en cuestiones morales y religiosas, que enlaza directamente con todas las narraciones de semejantes matices, localizadas en nuestra posguerra, que mantienen ese objetivo doctrinal-moralizante e incluso llegan a utilizar idéntica denominación, para no olvidar estas profundas raíces. Así nos encontramos con títulos de tan antiguo sabor como los presentados por Tomás Borrás a modo de "Exemplario": Exemplo del milagro falso (Fotos, 1942), Exemplo de los tres anillos (Y, 1943), Exemplo del pavimento del infierno (11) (Fotos, 1943),... recogidos algunos de ellos en un volumen con significativo título, Cuentos con cielo (1943), en donde también encontramos Exemplo del que no tuvo nada y del que todo lo tenía, Exemplo del secretario de Moralejas, ...

Relatos con grandes dosis alegóricas que a su vez nos recuerdan a otro tipo de narración del que se desprende una enseñanza moral o un consejo práctico, el apólogo, que también ocupa su lugar en estos años, como, por ejemplo, lo demuestra el relato que José María Pemán publica en Domingo (29 de febrero de 1948), Apólogo de San Francisco y la gárgola, en donde gracias a la personificación de una estatuilla de San Francisco de Asís y una gárgola de piedra con forma de dragón imaginario, que se encontraban "en las alturas de una vieja catedral gótica", trata de transmitir una norma de actuación con el triunfo del amor y de la vida cuando al final del relato el santo

"bendijo al Sol, y al aire, y al cielo, dádivas generosas del Señor que los hombres no saben agradecer; y dijo que el que ama estas cosas se le hace el espíritu claro y luminoso, y está más pronto para perdonar que para maldecir, y añadió, mirando a la gárgola, que no son los tiempos ni las cosas buenas ni malas, sino que es el espíritu del hombre el que las hace bellas o feas a los ojos del Señor; que todo el mundo -ayer como hoy-, trabajo, afán, negocio o lo que sea, todo puede convertirse en oración y cántico con sólo mezclarle una partecilla de amor, que es la sal y la levadura de las cosas todas." (12)

Mensaje moralizante-religioso que sin ser tan directo otras veces, ni encontrarse bajo títulos tan explícitos, no deja de estar presente en este tipo de cuentos, que, tal como exponíamos más arriba, recordaban y valoraban algunos aspectos esenciales de la moral católica y propagaban claves para un comportamiento modélico según rígidas y estrechas normas prefijadas: el verdadero oro es Dios, en La moneda del otro mundo de Adolfo Clavarana (Letras, 1939); lo importante es la salvación del alma, en Vida por vida de Julia García Herreros (Letras, 1939); por encima del amor material está el amor de Dios, en Alquimia de Gabriel Fuster (Letras, 1939); la existencia de un Dios bondadoso que protege la inocencia, en Tontaina de María Sepúlveda (Letras, 1940); la figura de un Cristo salvador, en Faro en la noche de

Josefina Solsona y Querol (Lecturas, 1942); la misión evangelizadora, en Renuevos de Manuel Lizcano (Medina, 1942); no hay que perder nunca la fe y la confianza en Dios, en El milagro de Pilar Millán Astray (Fotos, 1943); el arrepentimiento tendrá su recompensa, en La puerta negra y la puerta azul de José Echegaray (Lecturas, 1943); con el paso del tiempo el escepticismo religioso puede cambiar, en La ceniza de Bonifacio Chamorro (Letras, 1944); la caridad con los pobres, en Un milagro en Villachica de José María Pemán (Domingo, 1946); Dios acoge a todos, en Cuando ya no tengas nada de Tomás Borrás (Lecturas, 1946); la abnegación y dedicación desinteresada con un sacrificio de la voluntad, de los afectos o de la conveniencia propia en el trato con nuestros semejantes, en La monja de cera de Rafael López de Haro (Domingo, 1948); cualquier momento y edad es buena para recobrar la fe, en La imagen invisible de Cecilio Barberán (Domingo, 1949); etc.

No obstante, debemos recordar una vez más que la presencia de "temas puros" es escasa en el panorama de posguerra y en la mayoría de las ocasiones el tema religioso, el "moralizante-religioso", surge entrelazado con otros, entre los cuales se encuentra como muestra de la constante propaganda de la ideología dominante, única ideología permitida, que por lo que respecta al motivo que ahora tratamos mantiene fuera de toda duda, en los cauces del catolicismo, la existencia de Dios, de Jesucristo, de la Virgen María, ... Por ello, se puede localizar en "cuentos de amor" -ya comentada esta circunstancia al hablar del tema amoroso-, como en Llama de bengala de Sara Insúa (Lecturas, 1942), en Amor divino de Agustina Crespo (Domingo, 1942), o en Akil de Mariano Tomás (Domingo, 1949), que nace el amor entre una pareja que se conocieron en una iglesia; en "cuentos históricos", como Morir es vivir de Roberto Molina (Medina, 1942), ambientado en la época de fanatismo y crueldades, durante el reinado de Abderramán II, cuando en Córdoba se perseguía y martirizaba a los

cristianos; en "cuentos fantásticos", como en Sólo tres ateos de Tomás Borrás (Fotos, 1942), en donde un ángel, después de su clase teórica sobre la Tierra baja a ella desde el firmamento y trae ante su profesor tres ejemplares, tres ateos -el ateo práctico, el ateo de corazón y el ateo racionalista-, e intentan curarlos de la Ignorancia, la Maldad y el Orgullo, "amputaciones que sufrían sus almas", o como en La tentación del hermano Plácido de José María Pemán (Domingo, 1948), aunque en esta ocasión -relato no exento de humor- son protagonistas los "ángeles caídos", unos diablos que deciden acabar con la santidad del anacoreta Plácido y envían para ello a la esquelética Lulú, "la mujer más 'chic' y más a la moderna que puede una imaginarse": "Todo había de ser muy 'chic' y muy a la moderna. Nada de esas antiguallas de truenos, relámpagos, monstruos, peste, azufre, etc... Nada. La simple presentación de Lulú ante el hermano Plácido, muy natural, muy como quien no quiere la cosa: un trajecito de mañana, una mirada coqueta, una seña... ¡Oh, el triunfo era seguro! El ermitaño no sabría resistir nada de aquello, absolutamente nuevo para él..." (13); y... sobre todo, en "cuentos de guerra", como en Minaya, de José Fernando Aguirre (Juventud, 1942), La medalla de la Virgen de Juan de Alcaraz (Medina, 1943), La tarde de Sor Josefina del Sagrario de María Luisa Ortega Sanz (Medina, 1945), La campana nueva de Cecilio Barberán (Luna y Sol, 1949), y como en tantas otras narraciones bélicas en donde la religión se muestra no sólo como la otra alternativa por la cual luchar -Dios y la Patria-, sino que es el sustento de la fe y el refugio de todos aquellos personajes que les tocó protagonizar esos años de lucha, independientemente de que su final fuera más o menos afortunado, ya que la contienda, bajo el prisma de los vencedores, consiguió un efecto positivo, pues aquellos años de martirio, tal como lo expresa María Sepúlveda en Liberación, "trajeron consigo mayor arraigo en la fe en Dios y en el amor a la Patria, depurado hasta lo sumo en el crisol

del sacrificio y del sufrimiento" (14); consecuencia de fortalecimiento espiritual, que no sólo es buen camino para la salvación del alma, sino que en ocasiones consigue también salvar el cuerpo:

" Un milagro de Dios hizo que Andresiño encontrara su medalla a los pocos metros de distancia, en dirección hacia el campo enemigo. Brillaba sobre la albura de la nieve como una sonrisa celestial, a flor de tierra, como esperándole... Andresiño creyó volverse loco de alegría y de emoción, una emoción que le hizo llorar mansa y dulcemente como un chiquillo. Recogió la medalla y se la llevó a los labios fervorosamente, y, cuando iba a colgarla otra vez de su cuello para llevarla pendiente sobre su pecho, un disparo enemigo tableteó en el aire y taladró la medalla de la Virgen, evitando que agujerease el corazón de Andresiño, adonde certeramente iba dirigiéndose... (...)

La madre lloraba conmovida al abrazar nuevamente a su hijo, y al contemplar la medalla rota le dijo:

-¡Te ha salvado la vida, hijo mío!

-¡Sí, pero no sólo la del cuerpo, sino también la del alma; porque, madre, gracias a tu medalla de la Virgen, he aprendido otra vez a rezar... "

(Juan de Alcaraz, La medalla de la Virgen, en Medina, número 116, 6 de Junio de 1943)

Esta exposición respecto al tema religioso quedaría incompleta si no hacemos referencia a aquellos cuentos que recogen en sus páginas acontecimientos bíblicos tan señalados como son el nacimiento y la muerte de Jesús. Unas veces nos presentarán el hecho en sí, y otras, la mayoría, estos hechos constituirán el ambiente de fondo en el que se desarrollan acciones que reflejan otros aspectos diferentes al religioso. De esta manera, la Navidad y la Semana Santa se van a convertir en matices temáticos-ambientales que podríamos llamar "cíclicos" o "periódicos", porque precisamente van a surgir en relatos publicados por esas fechas concretas -o próximas a ellas- y premanecerán olvidados el resto del calendario. Circunstancia que les ayudará a cargarse de elementos costumbristas y existencialistas, pues si dejamos a un lado los relatos que intentan, con sabor histórico, revivir escenas pretéritas contadas

con la proximidad real de un presente, la mayoría muestra la especial forma de vida en fechas tan señaladas. Así, mientras en El astrólogo dormido (Destino, 20-diciembre-1941) 'Azorín' nos sitúa en Belén a un anciano y sencillo astrólogo que se queda dormido precisamente en la noche "que hoy llamamos Nochebuena", cuando apareció "una maravillosa estrella", en A la sombra de la colegiata (cuento de Navidad) de Camilo José Cela (Juventud, 28-diciembre-1943) los días de Navidad son el marco temporal que envuelve la vida de un pueblo, con el típico trazado urbanístico que agrupa alrededor de la colegiata a sus casas, a sus habitantes, y en especial a Don Sebastián, catedrático de Historia de Instituto, que en compañía de sus nietos, ante "el belén", no olvida la figura de Doña Julia, su esposa, fallecida en vísperas de Nochebuena.

Notas costumbristas que en cierto modo nos hacen de nuevo pensar en la poca fuerza de los perfiles del cuento literario como género, cuando observamos el gran parentesco que guarda con otra forma de escrito, el artículo de costumbres; proximidad que ya advirtió Mariano Baquero -"Cuando el cuento se carga de elementos descriptivos, de notas satíricas, suele acercarse a la forma propia del artículo de costumbres" (15)- y que nosotros ahora constatamos en algunos relatos, como en Dolor del día Santo en un pueblo español de Manuel Muñoz Cortés (Si, 18-abril-1943), o La ternura intermitente (¿Un artículo de Navidad?) de José Pla (Destino, 20-diciembre-1941), que presentan abundante descripción el primero -calles, casas, gentes en procesión,...-, y agudas observaciones el segundo -nosotros nos ponemos "muy tiernos" en Navidad, pero luego "aunque sea" seguimos la guerra-, que por otro lado ya el autor con esa interrogación en el subtítulo muestra su duda a la hora de clasificarlo.

Si de la Semana Santa podemos citar, entre otras historias, a La mantilla

de Angelinas de Victor Espinós (Letras, julio-1943), Campanas de Gloria de R. Fuster Rabés (Medina, 25-marzo-1945), La mantilla de Pilar de Cuadra (Luna y Sol, mayo-1947), Otra vez Adán y Eva (cuento de Semana Santa) de José Medina Aguado (Medina Septa, 9-abril-1949),... aumenta el número de ejemplares sensiblemente cuando se trata de la Navidad: Epifanía de Mariano Tomás (Y, diciembre-1939), Cielo de Navidad de Ignacio Agustí (Destino, 20 - diciembre-1941), La niña negra de Josefina de la Maza (Destino, 20-diciembre-1941), La pellica de Mengo (Pastorela de Navidad) de Victor Espinós (Letras, diciembre-1942), Luz de salvación de Roberto Molina (Letras diciembre-1942), Botánicus melancólicus de Jesús Juan Garcés (Juventud, 31 - diciembre-1942), Callar la verdad... disimulando (cuento de Nochebuena) de Marichu de la Mora (Y, diciembre-1942), El regalo de los Magos de José Sanz y Díaz (Lecturas, diciembre-1942, publicado ya en Letras, en 1-junio-1939, con el título de El maladal), En la noche del 5 al 6... de Juan Antonio de Laiglesia (Domingo, 18-enero-1942), Los viejos de Emiliano Aguado (Fotos, 12 -septiembre-1942), El aguinaldillo de Bonifacio Chamorro (Letras, diciembre- 1943), El más hermoso nacimiento de Gabriel Greiner (Letras,diciembre-1943), La estrella de Belén de 'Azorín' (ABC, 24-diciembre-1943), Nochebuena del caminero (estampa rural) de Cristobal de Castro (ABC, 24-diciembre-1943), La espada de dos filos (cuento de Nochebuena) de F. Valle de Juan (ABC 24-diciembre-1943), Lucas en el Belén de C.B. (Medina, 3-enero-1943), Un uniforme y un fusil (cuento de Navidad) de Martín Abizanda (Fotos, 25-diciembre-1943), En una mañana de escarcha de Angeles Villarta (Domingo, 3-enero-1943), El nacimiento de un artista de Antón del Río (Domingo, 28-noviembre-1943), Uno de los tres de 'Azorín' (ABC, 6-enero-1944), Los Reyes Magos de Juan Carlos de Luna (ABC, 6-enero-1944), Bombín y su estrella o el camello desobediente (cuento de Reyes) de J. Hernández Petit (ABC, 6-enero-1944), Los tres Magos (cuento de Navidad) de

Tomás Borrás (Juventud, 1944, Nº Extraordinario de Fin de Año), ¿Llegarán los Reyes Magos? de F. Fernández Climent (Domingo, 2-enero-1944), La noche de bondad de Tomás Borrás (Y, diciembre-enero 1945, ya publicado en ABC, 24-diciembre-1942), Cuento de Navidad de Augusto Casas (Destino, 22-diciembre-1945), Navidad de Juan Teixidor (Destino, 22-diciembre-1945), Navidad en los suburbios de Luis Cabrera (Fotos, 29-diciembre-1945), Un hermoso sueño de Dolores Medio Estrada (Domingo, 27-enero-1946), Regalo de Reyes de Lota España (Lecturas, enero-1948), etc. etc.; además de los relatos recogidos en volúmenes, como las veinte narraciones de Cuentos de Fin de Año de Ramón Gómez de la Serna (1947) o las que aparecen junto a poemas en Viaje a Belén de Ramón Goy de Silva (1949).

Porcentaje sensiblemente superior cuando se trata de cualquiera de los matices navideños -Nochebuena, Reyes,...-, si lo comparamos con los de la Semana Santa. Y es que, aún siendo dos momentos propicios para la reflexión espiritual y el examen de nuestros actos, la alegría de unas fiestas se sobrepone al dolor de las otras en unos años en que España tiene demasiado recientes las heridas físicas y morales de una guerra. Por ello era necesario poner los medios adecuados para demostrar que la fe y la ilusión, una vez más, eran los únicos puntos de apoyo que podían hacerles ver que la vida continuaba su marcha, y aún más en fechas de tan acusada tradición, como nos recuerda Ramón Gómez de la Serna:

" La Nochebuena española es toda intimidad, encontrándose en ella ese sabor de siglos bien guardados -como ahorro de cada familia- que caracteriza a España.

Se encuentra todo el pasado en los cajones de las cómodas y en los cajones de las almas.

La característica de esa noche es el sentimiento que se tiene de venir del siempre para irse de nuevo al siempre.

Sobre las ruinas la llegada de la Aparición resucita las ruinas.

El mundo antiguo y el mundo moderno se reúnen esa noche y resucitan.

tan los dos. Es un pacto que hace todo para que suceda lo milagroso.

La eterna resurrección del Niño que es su nacimiento y que por lo tanto es algo más que una resurrección, sucede en nuestro año como si fuese el primer año de la era cristiana. (...)

La noche de Nochebuena es noche sin confines porque sale del tiempo legendario y hay en ella una ráfaga de eternidad que es la que permitió abrir la única puerta de lo eterno que fue practicable sólo para que naciese el redimidor y esa sólo ráfaga escapada por el portillo del entreabrimiento persiste viva y se la nota sobre todo cuando estamos otra vez en el perímetro de la noche navideña.

Aprovechamos esa noche de fraternidad para juramentar mayor y más paciente comprensión entre unos y otros." (16)

Se tocaba la vena sensible y, a pesar de toda la carga costumbrista que aferraba aquellas historias a la realidad cotidiana, no se cerraba las puertas a la ilusión y al ensueño, sobre todo en los cuentos que por excelencia, con una conciencia católica, transportan una gran dosis de ellas al centrarse en los tres Reyes Magos; relatos en donde, especialmente, bien se podía añadir a sus títulos aquello de "cuento ejemplar para chicos y grandes", puesto que, por otro lado, no siempre resulta fácil diferenciarlos de la narración infantil, máxime cuando intervienen en ellos otros factores -personajes, acontecimientos,...- que potencian la ficción y la fantasía y nos transportan al mundo maravilloso de la irrealidad (17)

" Hada-Ilusión ha echado a vuelo todas las campanas de su reino. Y en su alegre repique las campanas cantaban:

¡No-che de Re-yes! ¡No-che de Re-yes!..."

(Un hermoso sueño de Dolores Medio Estrada, en Domingo, 27-I-1946)

Otro de los temas no constantes que localizamos por aquellos años de posguerra en el cuento literario es el histórico, que surge en un intento de resurrección e interpretación de épocas pretéritas.

Si, como hemos comentado en más de una ocasión, la tendencia predominante que envuelve la creación literaria de entonces es el realismo costumbrista, no es extraño que se recurra a la historia para dar mayor verosimilitud a lo contado, aunque bien se sabe que, desde el punto de vista de la literatura, todo ello es pura y simple ficción; ficción que trata de reconstruir, a veces con el mayor rigor y con la más minuciosa de las exactitudes, acontecimientos y personajes del pasado. Así surge este tipo de narración inventada, apoyada en la realidad no actual.

Si hay algo que en esencia nos defina mejor el concepto de lo histórico no es otra cosa que el concepto del paso del tiempo tan indisolublemente unido a aquel otro. Con la historia, y en definitiva con el relato histórico, se intenta traer al presente un pasado más o menos lejano; y así la Historia "equivale -según Darío Villanueva (18)- a un 'exotismo temporal', por decirlo de algún modo, complementario del exotismo geográfico o cosmovisionario"; un recobrar otro tiempo pasado, protagonizado por unos personajes concretos, reconstruir otros espacios y valorar la diferencia de años que representa lo narrado para aprovechar la proyección trascendente del pasado sobre nosotros. Por ello, ya que "la historia -dirá también- es el verdadero origen del relato en general y de la novela en particular", "la presencia de este componente en un discurso novelesco equivale a una garantía de que el lector no saldrá defraudado en aquella su exigencia (la única obligación de una novela 'es que

sea interesante') tan claramente formulada por Henry James".

Como sabemos el siglo XIX, que tan decisivo fue para el cuento literario y que tan abiertamente declaró su interés por la Historia y el desarrollo del Nacionalismo, vino a representar además un importante paso para la evolución de las formas narrativas. Entonces la novela, y con ella el relato corto, se enriquece con asuntos que hasta esta fecha no le eran propios, y así surge la novela psicológica, la novela poética, la novela de crítica de la realidad social contemporánea, ... y sobre todo, por lo que ahora nos afecta, la novela histórica. Con ella, y gracias a la aportación de Walter Scott a este tipo de relatos, nuestros románticos, Larra, Espronceda, Gil y Carrasco, ... pretenden contrastar el pasado con el presente para extraer de ello una lección; así, en palabras de Ricardo Navas-Ruiz, "se reconstruye el pasado, no por huir del presente, sino para interpretarlo como enseñanza de hoy: en el pasado interesa lo que se parece a lo actual" (19). Y no sólo la novela histórica se encargará de esta reconstrucción, sino también será decisiva la presencia, una vez más, de los romances y las leyendas sobre viejos tiempos.

De esta forma el cuento literario aparecerá en unas fechas en las que el afán pseudohistórico ya podía ser pretendido por el autor de relatos breves; posibilidad que nunca se ha desaprovechado desde entonces y menos en estos años de posguerra, cuando al acudir a la historia, en la mayoría de las ocasiones, se pretende "extraer de ello una lección" (de nuevo la ejemplaridad en la acción o en el personaje), como bien lo demuestra el libro de Angel Palomino Jiménez, Mientras velas las armas (Larache, 1949), conjunto de narraciones de hechos históricos, dedicados "al soldado valeroso que considera a España como madre y como novia, y así la siente en su corazón", y en donde se recuerda episodios heroicos del talante de Sagunto, Cervantes en el ejército de Felipe II contra los turcos, Toledo y el general Moscardó, ...

En repetidas ocasiones hemos comentado que los años 40 no significan el período de más esplendor para el cuento literario, e incluso acudíamos para constatarlo a las observaciones que M. Fernández Almagro exponía en *Sí* (2 de enero de 1944) respecto a las preferencias literarias del momento: "se mantendrá, si es que no aumenta, la inclinación del público letrado hacia las biografías, memorias y análogos testimonios históricoliterarios, por citar concretamente un signo más de los gustos dominantes". Sin embargo, la narración corta de acusado y claro matiz histórico no es demasiado pródiga en esta época, aunque, eso sí, cuando aparece, muestra más un corte realista que romántico y se hace eco de nuestra larga tradición realista, que ahora, unida a una pretendida autenticidad y veracidad histórica, intenta una vez más convertirse en certificado de una época ya pasada o de la trascendencia de los hechos de determinados personajes. Y es que, como vemos, para captar y transmitir la realidad tal cual, anterior o coetánea, el escritor de entonces, con el cuento en decadencia -y por lo tanto el cuento histórico-, tiene a su alcance otras posibilidades más en consonancia con el común uso imperante, por lo cual los cuentistas de vocación, según manifiesta Francisco Melgar en 1945 (20), "se han retraído dedicándose a otros géneros literarios más de moda como la biografía breve, el ensayo o la crónica", y se dejan poco a poco ganar el terreno por la inmediatez del reportaje con el que tiene que luchar también en su medio natural, en el periódico -por otro lado, fundamental vía de divulgación del cuento-, en donde la labor creadora de los relatos se considera de los dos (reportaje y cuento) el elemento más extraño.

De todas maneras, en estos relatos que descubrimos cierta historicidad, o por lo menos una clara intención y voluntad de conseguirla en el momento de reconstruir ambientes, hechos y personajes, pertenecientes a épocas pasadas, hemos podido observar dos claras fuentes de inspiración, tal como ocurrió en

el siglo XIX: una de ellas, la propia historia, y la otra, la tradición popular. Las dos suponen una intencionalidad selectiva por parte del escritor de turno, no sólo al elegir el hecho o el personaje, sino al recrear el argumento y desarrollar la acción de esa determinada manera tal y como quiere que llegue hasta nosotros; sin embargo, según se trate de una u otra, el cuento se va a enriquecer, en mayor o en menor grado, de credibilidad: el suceso real, aunque después sea manipulado, se encuentra enraizado en el puntual y concreto instante del devenir histórico, mientras que la tradición popular, a fuerza de tiempo, ha perdido su origen y sus raíces se envuelven de turbia niebla, lo que nos acerca estrechamente, por su carácter difuso, a la leyenda, convertida en narración de sucesos fabulosos que se transmiten por tradición como si fuesen históricos. Así, a partir de ahora, haremos dos grandes y generales bloques en donde, por un lado, el término historia connotará los conceptos de precisión y certidumbre, y por otro, la tradición y lo legendario se cargará de imprecisión y hasta de irrealismo, próximo al mundo de la fantasía.

A) La historia propiamente dicha. Aquí entrarían tanto las narraciones que recurren a una fecha o a un nombre, a modo de nota erudita e ilustrativa, para localizar su acción en un determinado momento y ambiente, como aquellas otras en donde esos personajes reales participan total o parcialmente en el desarrollo de una elaborada trama argumental y cobran vida de nuevo en estas ficticias versiones de la historia.

Conjunción de ambas posibilidades que podemos localizar en los quince relatos recogidos en el volumen de Concha Zardoya, Cuentos del Antiguo Nilo (Madrid, 1944), en cuyas primeras páginas leemos:

" El viejo Egipto atrae como un misterio, Una piedra grabada, recogida al borde del Nilo, es suficiente para iniciarnos, con sus inscripciones extrañas, en la curiosidad de lo que nos es indescifrable. Y surge un pasado fascinador que, al desvelarse a través de los siglos, hace sentir un inmenso goce intelectual. ¡Lo muerto resucita! Y ahora sabemos que en aquella piedra puede leerse: "El bello hijo de Amón." Por último, la realidad de unos seres vivos toma cuerpo Ptahmor, Hekit, la reina Hatshepsut, Nikakerit, Ptah-Hotep...

La fantasía hace palpar vidas, exhala alientos, descubre pasiones, corporiza los sueños, en estas Dos Tierras que fertiliza Hapi, el muy benéfico. Ha salido la luna, redonda y brillante. En las casitas de cieno de la orilla duermen seres de carne y hueso, como en los grandes palacios faraónicos, hasta que aparezca el sol. Mas, en las tumbas, las momias eternas sueñan con Osiris, el dios de los muertos.

Del alma colectiva surge lo individual, que se pierde en la muerte. Y los himnos a la divinidad quedan en los papiros, en las estelas funerarias de las mansiones eternas.

Y la Esfinge -el dios Harmakis- nos mira fijamente a través de los tiempos, mientras el viento y la arena la desgastan y azotan.

La Pirámides apuntan al cielo e inscriben sobre el desierto su enorme lección de geometría."

(Páginas 9-10)

No obstante, de las primeras, que llamaremos "ambientales" o "situacionales", podemos citar entre otras a Las huellas perdurables, de Alberto Francés (Haz, 1941), en donde, tras la visita a El Escorial, un español y un holandés comentan la relación histórica entre estas dos naciones; o La luz de la selva, de José Sanz y Díaz (Lecturas, 1942), que sitúa la acción en el siglo XII, en época del rey Ramiro, cuando el conde don Manrique de Lara elige al joven y astuto Juderías para realizar una arriesgada misión; o El peor de todos, de R. J. Salvia (Fantasía, 1945), que presenta a tres personajes, Abassanius, el esclavo Mesto y el hebreo Enoch, en un Jerusalem que teme a Poncio Pilatos y que presencia la muerte de "un hombre delgado" en el monte de las Calaveras; o Zona tórrida, de Federico García Sanchiz (Domingo, 1949), que ambienta los amores de Federico Romero y la criolla Celia en La Habana del siglo pasado:

" Andaba el siglo anterior entre sus años sesenta y setenta, famosa década: la del destronamiento de Isabel II y de la guerra provocada

por Carlos Manuel de Céspedes, en lo que a Cuba se refiere. A la sazón, metrópoli y colonia acupábanse en preparar esos insignes episodios.

La Corte, remedo de la de María Luisa, litografía vulgar de una pintura de Goya, y emperifollada a la moda del Segundo Imperio, cuyas novedades llegaban por el ferrocarril, recién introducido en España, como el telégrafo, era la sal de la villa de su residencia, que a su vez era un gran cocido en el que simulaban los garbanzos: diputados, masones, ateneístas, conspiradores, esbirros, chulos, cesantes y tahures, y los componentes sustanciosos, jamón, chorizo, gallina y carne de vaca, las personalidades en boga: Espartero, Narváez, Mendizábal, sor Patrocinio, O'Donnell, Castelar, Serrano y don Juan Prim. La olla se improvisaba con pardas capas y estameñas frailunas, y prestaba su lumbré el sol de la celeberrima Puerta...

En tanta, luchábase en la Isla por la libertad. Por la suya, los esclavos, y los patriotas por la del territorio. (...)"
(Domingo, número 651, 14 de agosto de 1949, página 11)

Ejemplos a los que se les suma un curioso volumen de Jorge Campos, Vida y trabajos de un libro viejo contados por él mismo (Valencia, 1949), al que con no pocas dificultades calificaríamos de conjunto de cuentos, pues a pesar de mantener cierta independencia cada uno de sus siete pasajes, al estilo del Lazarillo (de inevitable recuerdo), se puede seguir una evolución en el desarrollo de la historia de un libro -hilo conductor-, contada por él mismo, pero que sin embargo lo citamos ahora ya que por sus diversas referencias y alusiones lo narrado se sitúa con facilidad en un momento determinado del pasado:

"Porque, bueno es que lo diga ya: salí de las prensas en el año de 1516. Lo recuerdo con claridad, y también que entonces se hablaba mucho de la muerte del rey, y no porque pueda decir ahora quién fué éste, ni en qué se distinguió su reinado, aunque dos veces en mi vida he sentido comezón por saberlo: la una, cuando estuve en el convento, y la otra, en casa de Don Luis de Usóz. En ambas ocasiones quedé bien enterado, pero mi memoria lo echa todo a perder. Solamente veo con claridad algunos momentos de mi vida, y de ellos, de mis amos y de mis compañeros de estantería, es de quien trato de decir en esta relación de mis trabajos." (página 13).

Además, este libro viene a representar en cierta manera ese género biográfico,

tan del gusto de la época, como también lo representa Aventuras de un español en el Japón (Madrid, Colección "Cuentos históricos", 1942?), en donde Manuel Ballesteros recrea la historia de don Rodrigo de Vivero y Aberruzza, Gobernador de Filipinas en tiempos de Felipe III, pues

"los hechos que han sucedido realmente superan en muchas ocasiones, en atractivo y en grandiosidad, misterio y emoción, a los que pueda inventar la novela y el cuento. Una prueba de esta verdad nos la dan las estupendas aventuras de un español en tierras del Japón."
(página 3)

Por ello, porque los hechos reales superan en muchos aspectos a la ficción, se han dedicado diferentes autores a rescatar la verdad histórica y darle una forma literaria que ayude aún más a resaltar esos hechos. Así, como muestra de todas las narraciones en donde son parte interesada y activa algunos personajes históricos, destacamos los siguientes relatos: De Barleta a Cherinola, de Luys Santa Marina (Destino, 1941), el enfrentamiento de españoles e italianos contra franceses, capitaneados respectivamente por Gonzálo, el Gran Capitán, y el Duque de Nemours, Luis de Armañac; Una verdadera princesa, de María Luz (Lecturas, 1942), la juventud, hasta los 18 años, de Catalina, hija de Juana la loca y hermana de Carlos V; Sueños de juventud, de Manuel Lizcano (Medina, 1942), la figura de Simón Bolívar; El águila y la rosa (cuento adaptación del francés), de Teche Pérez Serrano (Medina, 1942), la esposa de Napoleón; En la torre de Alarcón, de Roberto Molina (Letras, 1943), Juan II; Dos hombres, de L.L. (Haz, 1943) el filósofo Spinoza; Antaño y hoy, de Osnola (Medina, 1943), el rey Alfonso VI; Un suceso de ayer, de Luciano de Taxonera (Fotos, 1943), la figura del Conde Duque Gaspar de Guzmán; El "Rosa de Fuego", de María Isabel Eslava (Domingo, 1943), el monarca Enrique VIII; María de la Soledad, de José Luis de Vilallonga (Destino, 1944), Betthier, mensajero de Napoleón; Un día de Isabel.

muchacha, de José de las Cuevas (Y, 1944), la juventud de Isabel de Castilla; El primer beso, de Torcuato Luca de Tena (Y, 1944), el rey Fernando VII; La actriz y el ministro, de Luis G. de Linares (Domingo, 1944) Victor Hugo, Alfredo Musset y el señor Fould, ministro de Hacienda en el gobierno de Napoleón; Una noche en blanco, de Ana María de Foronda (Domingo, 1944), se recuerda los paseos de Felipe II por El Escorial; Una aventura amorosa de "El Empecinado", de Josefina de la Maza (Medina, 1945), Juan Martín y una dama francesa, emparentada con el General Mencey; El retrato del capitán don Lope, de José María Pemán (Domingo, 1947), Don Lope de Fierro, capitán de los tercios de Flandes; El conspirador y la delatora, de Cristobal de Castro (Domingo, 1948), el despotismo de Cromwel, cuando eran de su exclusiva competencia casi todos los poderes "el religioso, el militar, el político, hasta el comercial y económico"; La muerte del General Cabañas, de Pío Baroja (Domingo, 1949), Maroto, Espartero, Cabrera, las intrigas de María Cristina, el Infante don Francisco, don Carlos, la Princesa de Beira,...; además de las ocho estampas históricas -"Venganza catalana", "La toca blanca", "La ruta de Oceanía", "Loiwa, de Araúco", "Al servicio del Emperador", "La monja alférez", "La conquista de Duiveland" y "Manuela Malasaña"-, recogidas en un solo volumen por F. Hernández Castanedo, Aventura española (por las rutas eternas) (Madrid, 1944), que nos lleva a distintos momentos de nuestra historia -siglo XV, siglo XVIII, ...-, con personajes reales, como Fernando VII, Daóiz,...

B) La tradición y lo legendario. Quizá más próximo al mundo ficticio de la creación literaria, y hasta más propio de esta labor artística, podemos encontrar todo acontecimiento cuyo principal encanto radica en la imprecisión de su origen y en el no delimitar con claridad los campos de la realidad y de la no realidad; características que se desprenden en esencia de cualquiera de las manifestaciones tanto tradicionales como legendarias.

Si bien los dos tipos nos remontan a un pasado, uno, el primero, nos acerca más a la "realidad", mientras que el segundo, el legendario, da más cabida a la "no realidad", aunque se pretenda transmitir con matices pseudohistóricos.

Por ello, no nos extraña que un conjunto de relatos, en los que el autor plasma la mayoría de las veces lo que oye o le cuentan, presente historias enraizadas en el saber popular, como El espejo, "leyenda japonesa" de Arcadio Learn (Letras, 1939); El Pedregal de las Calaveras, de Luis Moure-Mariño (Destino, 1940), cuyo protagonista D. Pedro Álvarez de Baanante, "hidalgo, liberal, cacique generoso de una comarca de Galicia, es el hereje de una leyenda sembrada hace 40 años en la fosa de su muerte"; El secreto, de Concha Espina (Fotos, 1941) en el que leemos "este suceso popular quedó en los anales de la tradición..."; La espada de Mikado, "leyenda japonesa" de Diego Fernández Collado (Domingo, 1941); O'Patrick de Iralandia "Leyendas del Pirineo" de José Vicente Torrente (Lecturas, 1942); La sonámbula (Medina, 1942) en donde Sofía Morales nos advierte que lo que cuenta "tiene aires de leyenda y que nadie sabe si esto ocurrió o no"; Romance del mal hermano de Luis Antonio de Vega (Fotos, 1943) que oye la historia en boca de unas muchachas judías; Otras historias de invierno, de Alvaro Cunqueiro (Domingo, 1943), historias con sabor legendario que no tienen en común más que el acontecer en invierno; Al oeste de Valor, de Alvaro Cunqueiro (Domingo, 1943), relatos

ingenuos de matiz legendario "En el campamento de Ismal, en corro, oí a un hombre de Itzapula cinco historias de los jinetes de la llanura. En verso las dijo. Yo era el único extranjero. Oigamos al hombre de Itzapula."; El cuervo de Leonor, de Angeles Villarta (Domingo, 1943), "comienzos de leyenda"; A bordo del Junco-Insignia (cuentos y leyendas) de Federico de Madrid (Lecturas, 1943); Las trenzas de Ysha, leyenda veneciana de Aurora Mateos (Medina, 1944); Ira leyenda romántica de Mary Loli Ruíz Fornells (Destino, 1946); La charca del canguro leyenda marroquí de Mary Loli Ruíz Fornells (Destino, 1946); Luz de leyenda de Martín Millanes (Destino, 1949); Historia de Claramor y la leyenda del pozo, de José María Pemán (Domingo, 1949); etc.

No obstante, todos estos relatos estarían al margen del tema que nos ocupa -el cuento histórico-, si no hubiera otro número de ejemplares que, en la misma tónica de la realidad difusa de un pasado, se aferran de nuevo al hecho o al personaje real, aunque ahora caminen por el sendero de lo meramente imaginativo. Sobre todo en estas narraciones, fruto de una labor creativa -no se nos olvide-, no siempre resulta fácil discernir y valorar la autenticidad de lo narrado; por ello, en ocasiones encontramos diferenciada la fuente de inspiración, como sucede en el libro Narraciones medievales (Madrid, 1944), en donde su autor, Juan Muñoz, pone de manifiesto en las primeras páginas que

"estas narraciones y otras que han de sucederlas son estudios novelados de la vida medieval española (...) Yo recojo en este libro historia y tradiciones bejaranas para a la vez que a España, rendir tributo a mi ciudad natal" (21).

Y así como Juan Muñoz decide unir historia y tradición, también localizamos en estos años la fusión de la historia y la leyenda, que a veces viene explícitamente reflejado junto al título, como en Y fueron ellas... "Leyendas históricas", de María Luisa Ullán (Medina, 1944), que presenta como

heroínas a un grupo de mujeres que se vistieron de guerreros cuando vieron perdido el combate de don Aznar contra los árabes; La copa de honor, "Leyendas históricas", de María Luisa Ullán (Medina, 1945), que sitúa la acción en época del Conde de Barcelona, Ramón Berenguer IV; La dama del Castellar (Leyenda medieval) de Javier Montemayor (Medina, 1944), que nos habla de doña Blanca de Aragón y de don íñigo en tiempos de la Reconquista; o el grupo de baladas (ya el término nos connota sucesos legendarios) que Tomás Borrás dedica a algunos personajes: Balada del espejo en carne mortal (Domingo, 1944), sobre Felipe IV, Balada de la señora infanta que casó con mozo de mulas (Domingo, 1944) sobre Isabel, hermana de Enrique IV, Balada de los tres modos de santidad (Domingo, 1944), sobre Santa Teresa, ...; aunque no sea necesario que acompañe al título en otras ocasiones para detectar el matiz de leyenda, como Un viaje político al infierno, de Lorenzo Riber (de la Real Academia Española) (Fotos, 1942), que tras la pregunta "¿Queréis que os cuente una leyenda de la otra vida?" nos centra la atención en Juan I de Aragón, hijo de Pedro IV "el Ceremonioso", que casó con doña Violante de Bar, sobrina del rey de Francia, por terceras nupcias; La historia del castillo, de Aurora Mateos (Medina, 1943), que a través de un pergamino conocemos los amores del hijo del Conde Rodrigo Álvarez, íñigo, por Blanca, la hija del Conde Diego Núñez; El prodigio de Alcira, de María Luisa de Ullán (Medina, 1944), que comienza el relato cuando Jaime I acaba de conquistar Valencia; La infanta burlada, de María Luisa de Ullán (Medina, 1944), que comenta la tristeza de doña Teresa, hermana de Alfonso V, rey de León, por su matrimonio acordado con el moro Abdallah, gobernador de Toledo; Tú y el destino, de Tomás Borrás (Domingo, 1944), en época de Alejandro Magno; o La torre de los Siete Suelos de José J. Soler de la Fuente (Lecturas, 1946), que nos acerca al siglo XVI por medio de una historia protagonizada por don Mendo de Alcaraz, alcaide de la fortaleza

de la Alhambra, y su esposa doña Mencía de Sanabria, que a pesar del interés del autor por dar un aire de autenticidad -"esta tradición está sacada de los papeles de una antigua casa de... donde se conserva la historia de la causa seguida por los tribunales"- , no está exenta de ligeras pinceladas de fantasía que descubren en cierto modo el origen de la leyenda:

" ... silbaba a sus perros el toque de acometida, y salían como centellas ladrando y persiguiendo al extraviado transeúnte, que miedo-so como todo el vulgo de aquella época, creía ver en los perros espíritus del mal en figura de canes, y corría despavorido a encerrarse en su choza, donde pálido, jadeante y con el cabello erizado refería a su familia el espantoso peligro a que había estado expuesto. Estos sucesos fueron corriendo de boca en boca; y al poco tiempo toda Granada creía, sin la menor duda, que de los Siete Suelos salían caballos 'descabezados' y enormes perros 'lanudos', que perseguían y acosaban al insensato que tuviera la osadía o la desgracia de pasar cerca de aquel medroso sitio a medianoche; dando esto lugar a inverosímiles anécdotas de cerebros vacíos, que aún se conservan entre algunas personas de los tiempos que alcanzamos." (Lecturas, nº 260, junio-1946, página 29).

Dudosa verosimilitud, imaginación y fantasía, ingredientes fundamentales, por otro lado, para los relatos infantiles-juveniles, que sin ser objeto de nuestro estudio, no podemos eludir ahora, pues precisamente son muchos los que incluyen señalados capítulos de la historia y de la tradición. Se trata de interesantes adaptaciones de los hechos, en un loable intento de aproximación al pasado, con un lenguaje sencillo y asequible al público lector que va dirigido, en las que, más que nunca, se proclama la ejemplaridad de las acciones. Así encontramos, por citar algunas, en La Estafeta Literaria, (siempre en la página 30, con el título global Nana, nanita nana), unas series firmadas por Florentina del Mar, en donde escenas pretéritas tienen un lugar preferente (22).

Muy relacionado con uno de los aspectos temáticos que acabamos de tratar -lo legendario- y con una de las formas en que se manifiesta también el género -el cuento infantil-, se encuentra la fantasía, en el sentido de imaginación creadora de ensueño e ilusión, de realidad alterada y de no realidad, aunque ahora, en el cuento literario de los años cuarenta, su presencia requiere una valoración particular.

Somos partidarios de la postura de Mariano Baquero Goyanes cuando afirma que

"en consecuencia, no parece que sea necesario esforzarse por establecer diferencias entre cuentos, leyendas, tradiciones, etc., ya que, en definitiva, se trata de un asunto de pura clasificación temática. Quiero decir que así como existen cuentos humorísticos, trágicos, sociales, los hay también legendarios, fantásticos, etcétera." (23).

Por ello, una vez reconocida la existencia de cuentos fantásticos, comentaremos las narraciones que, entendidas así ya desde el Romanticismo, inventan seres y sucesos, creados por la imaginación sin fundamento real; así para Enrique Anderson Imbert, "el narrador de lo sobrenatural prescinde de las leyes de la lógica y del mundo físico y sin darnos más explicaciones que la de su propio capricho cuenta una acción absurda, imposible", y añade:

"Permite que en la acción que narra irrumpa de pronto un prodigio. Se regocija renunciando a los principios de la lógica y simulando milagros que trastornan las leyes de la naturaleza. Gracias a su libertad imaginativa lo imposible en el orden físico se hace posible en el orden fantástico. No hay más explicación que la de su capricho. Ese narrador finge, como explicación de lo inexplicable, la intervención de agentes misteriosos. A veces lo sobrenatural aparece, no personificado en agentes, sino en un vuelco cósmico que, sin que nadie sepa cómo, obliga a los hombres a posturas grotescas.

En las narraciones sobrenaturales el mundo queda patas arriba. La realidad se desvanece en los meandros del fantasear. Es -como la magia- una violenta fuga a la Nada" (24)

De esta forma, el cuento fantástico, por la "no realidad", lejos de toda comprobación, entraría en contacto con la leyenda, a la vez que la gran carga imaginativa las coloca en un camino paralelo -aunque en distinto plano- al relato infantil y al relato maravilloso popular, que tan acertadamente han estudiado autores como Vladimir Propp, Antonio Rodríguez Almodóvar, Carmen Bravo-Villasante, etc. (25)

Cuando Santos Sanz Villanueva, al referirse a unas determinadas obras de Alvaro Cunqueiro, observa que en ellas

"la realidad tangible está deliberadamente ausente y sobre unos escenarios estilizados da rienda suelta a una libertad anecdótica absoluta en la que se transgreden o desaparecen las coordenadas espacio-temporales y en la que lo insólito puede tener lugar al saltar por encima de las barreras de la lógica" (26)

está en definitiva caracterizando a un tipo de escritos que nos transporta, por obra de la fantasía, a un mundo mágico, ensoñado y metamorfoseado. La imaginación se desborda y nos aparta de la realidad cotidiana, lo que permite soñar sin fronteras ni cortapisas aparentes -aunque bien conocemos la existencia de la censura-.

Sin embargo, en estos años de posguerra eran otros los gustos, como sabemos, y dentro de la constante tradición realista, tan asumida entonces, apenas tiene repercusión este enfoque temático, que al igual que el tema humorístico funcionaba como punto de evasión y de escape de la cotidiana existencia a la que férrea y rutinariamente estaban apegados; además, por otro lado, este tema se iba acomodando en el cuento infantil-juvenil, en el que se encontraba como pez en el agua.

Si en otras latitudes, caracterizadas por importantes manifestaciones del cuento literario, estos años cuarenta son el inicio de interesantes evoluciones, en las que el relato fantástico ocupa su correspondiente lugar, tal como recuerda Enrique Pupo-Walker al referir el potencial imaginativo de la ficción hispanoamericana contemporánea:

" A partir de los años cuarenta, sin embargo, el cuento explora posibilidades muy diversas. Decae cada vez más el regionalismo criollista que agotaba sus exiguas posibilidades. Por razones que no puedo esbozar en estas notas, surgían otras tendencias y otros públicos. Podría incluso hablarse del relato fantástico, de realismo mágico, del cuento psicológico y demás. Pero con rótulos más o menos sugestivos no se aclarará lo que verdaderamente ocurría por aquella época. En los años de postguerra, el cuento se verá cada vez más dominado por la obra de grandes creadores. En la década comprendida entre 1944 y 1954 aparecen libros capitales: Ficciones (1944), de Jorge Luis Borges (1899); Varia invención (1949), de José Arreola (1918); Bestiario (1951), de Julio Cortázar (1914); El llano en llamas (1953), de Juan Rulfo, entre otros." (27)

no se avanza de igual manera en lo concerniente al cuento español.

En los años anteriores a la guerra el relato fantástico era escaso, como lo demuestra una de las publicaciones periódicas de mayor popularidad, creada para divulgar narraciones cortas, El Cuento Semanal, recientemente estudiada en un volumen (28) que es comentado en el artículo de Carlos Serrano "El Cuento Semanal, literatura de gran difusión e historia cultural" (*Insula*, abril 1988), en donde leemos

"que estos relatos se sitúan casi todos en un marco realista y presente (sólo 46 de los mismos, algo más del 15 % del total, están situados fuera del presente mientras el cuento fantástico es prácticamente ajeno a la serie), y ofrecen un argumento narrativo predominantemente sentimental (más del 60 % de los casos); pero esta última característica disminuye notablemente a partir de los años 1909-1910, evolución que los autores del estudio ponen en relación (págs. 67-68) con los acontecimientos vividos entonces en España, que vendrían a desplazar parcialmente el interés de los lectores hacia preocupaciones más directamente sociales."

Interés social e interés por lo inmediato, por lo vivido y no imaginado, que va en aumento con el paso del tiempo según nos acercamos al medio siglo, y que Medardo Fraile comenta con estos términos en su Introducción a Cuento español de posguerra (Madrid, 1986):

" Los cuentos fabulísticos, recreativos o ideáticos -con excepciones antes y después, como siempre-, dejan de ser la tónica de la narrativa breve. Se estrelló el cántaro de la lechera y muchos no esperan otra cosa que un presente precario. Si Poe vio que "con frecuencia y en alto grado el objetivo del cuento es la verdad" (Obras en prosa, II, Madrid, Revista de Occidente, 1956, p.323), pocas veces fue ese objetivo más claro que en los narradores nacidos de 1915 a 1930 y, con notable intensidad, en la llamada "generación del medio siglo", la de "los niños de la Guerra", que no fueron vencedores ni vencidos (perdedores, si acaso), ni promovieron nada, como "los hombres de la Guerra". El cuento ahora "viene a cuento" y el lector "está en él", no sólo porque conoce lo que le cuentan, sino porque de él se habla y de ningún otro." (Página 23)

Comentario que mantiene una línea similar a la que Gonzalo Sobejano, unos años antes, expone en las palabras que sirven de Introducción al libro de Miguel Delibes, La mortaja (Madrid, 1984):

" Lo que define al cuento literario moderno, desde 1880 aproximadamente hasta hoy, parece ser, más que ninguna otra cosa, su condición 'partitiva': su capacidad para revelar en una parte la totalidad a la que alude.

A diferencia de las especies anteriores -cuento popular, ejemplar, maravilloso, fantástico- el cuento moderno no aspira a poner al lector dentro de un recinto encantatorio ofreciéndole una transfiguración del mundo en forma de mito, ejemplo, maravilla o fantasía, sino a traerle al recuerdo la vida, a acercársela a la conciencia en una configuración parcial, pero concentrada e importante, de aquélla.

Subsisten y se renuevan, como es natural, en nuestro siglo, especies anteriores; pero lo decisivo en la evolución del cuento moderno no está en esas supervivencias y renovaciones, sino en el nacimiento y expansión del cuento como impresión, fragmento, escena, testimonio. En estas formas, el cuento, antes separado netamente de la novela, aparece estrechamente relacionado con ella, viniendo a cumplir, sin pérdida de cualidades propias, la misma función que la novela: descubrir cómo la conciencia experimenta el mundo y se experimenta a sí misma. Cuento 'novelístico' podríamos llamar al moderno cuento en lo

que tiene de más revolucionario, frente al cuento 'fabulístico' anterior.

(...) El cuento literario moderno (no el tradicional, fundado en la 'admiratio', en la maravilla) es la sinécdoque de la novela: la parte por el todo. Escoge una parte, un aspecto, un punto, a través del cual remite a la totalidad." (Páginas 53-54)

No obstante, a pesar del interés por la propia vida, por lo tangible, aún quedan -y ahora más que nunca, tras una guerra civil- esas ansias de transformar la realidad circundante, aunque constantemente este deseo de transfiguración sea vencido por unas fuerzas testimoniales más arraigadas en nuestra tradición literaria. Y es que resulta difícil buscar un equilibrio entre la realidad y la fantasía, aunque, a la hora de la verdad, la clave de nuestra existencia esté precisamente en saber compaginar ambas fuerzas, pues "nosotros -dirá María Luz Martínez Valderrama (29)- necesitamos aligerar el peso de nuestra humanidad llevando en lo alto, sobre nuestras cabezas, esa nube rosada de los sueños." Conclusión precedida de las siguientes ideas, con aspiraciones trascendentalistas y un tanto filosóficas:

" Entre el vivir y el soñar va transcurriendo la humana existencia. Porque somos esa mezcla, rara, de materia y espíritu, la vida no se halla limitada a una realidad objetiva, ni los sueños son sueños, solamente, sino que, entrelazándose, fantasías y realidades, van formando ese todo complejo, que es nuestro pequeño mundo, el mundo de cada uno de los seres que, en el continuo batallar de cada día, van marchando, por los diversos caminos de la tierra.

Porque el espíritu no se satisface, no halla la calma, necesaria para saciar su inquietud, alimentándose de realidades, busca el sueño. Y como la naturaleza humana, difícilmente se resigna a vivir de la quimera, sofocando sus fuerzas vitales, en una existencia meramente interior o contemplativa, lucha por alcanzar estos sueños, apresarlos y traerlos a la realidad."

De todas formas, en esa búsqueda de la fantasía como sustento básico de la propia existencia y en contrapartida del realismo imperante, entre los cuentos con elementos fantásticos que localizamos en la inmediata posguerra podemos hacer una división atendiendo a la pureza del tema; así, por un lado,

hablaremos de la fantasía en sí, y por otro, de la fantasía cargada de misterio, en donde lo sobrenatural tiene una presencia casi constante y habitual.

La "fantasía en sí", como imaginación creadora de personajes, ambientes, mundos y escenas inexistentes, utiliza distintos elementos para confeccionar unas historias en donde se sobrepasa los límites de la realidad; entre estos elementos podemos destacar:

A) Lo mítico.

Narraciones que nos acercan a los extraordinarios días que vivieron las antiguas culturas de Grecia o Roma, fundamentalmente, como sucede en Los verdes muros, de Alvaro Cunqueiro (Domingo, 1942), donde aparece la Troya de Troilo y Cresida; o en Los buitres enjaulados, de Cristobal de Castro (Fotos, 1942), que nos sitúa en Corinto a Timón, el hoplita de Kíos, que ha profanado el templo de Afrodita Pandemos, para robar el collar sagrado; o en otros relatos en donde la antigüedad clásica se manifiesta próxima y cercana a nuestros tiempos, como en Cupido busca piso, de Lola Guadix (Medina, 1942) que nos presenta a un Cupido dichoso por fomentar el amor, una vez más, tras una apuesta con Diana y Minerva; o en Idael en el país de los siervos, de Framis (Fantasia, 1945), que en primera persona nos cuenta como bajaba el Asno del cielo de los filósofos, ya que la filosofía también tiene su Olimpo y su Helicón, como el mundo de Homero, "Idael, dios helénico, se me mostró cuando yo leía en mi jardín de rosas un libro bufón y filosófico..."; o en Truco, cuento que recoge Tomás Borrás en su libro La cajita de asombros (Madrid, 1946), en donde los dioses, tras suplantar a unos fracasados y tristes titiriteros, observan la tierra desde su montaña:

"A la mañana los dioses que habían bajado, raudos, de las cumbres, otra vez se asomaban acodados en el borde de la montaña de plata a la para ellos árida tierra. Despertados del sueño que el astuto Mercurio les diera a beber, mezclado con olvido, los títeres disponían su camino a otra aldea (...) Zeus, que amontona las nubes, separa las nubes para que tuvieran camino iluminado. A trancas y balanceos navegaba la llanura con su reata de artistas traspillados. En lo alto, Minerva Alalcomenia, Atenea de la abeja y el olivo, cantaba las glorias de la fuerza transformada en gracia y del espíritu disfrazado de juego." (Página 32)

Uno de los personajes que con bastante asiduidad aparece en este tipo de relatos son las sirenas; aquellos seres, mitad mujer mitad animal, que atraían a los marineros con la dulzura de su canto, y que conseguían para ellos un desenlace fatal casi siempre, están presentes en La sirena de Galdán, de Alvaro Cunqueiro (Domingo, 1942); en El naufragio de la "Virgen de Begonia", de Eugenio Mediano (Medina, 1942); en Sirénida, de Aurora Lezcano (Medina, 1943); o La estrella cautiva, de Tomás Borrás (Domingo, 1947) que describe esta especial atracción en los siguientes términos:

" El canto de las sirenas despierta en él sensaciones desconocidas. Mirando fijamente, cree distinguir el juego de las jóvenes mujeres que se sostienen tendidas en el agua. Su torso es robusto; sus ojos, redondos y del color verdoso del mar; echándose a reír se zambullen desapareciendo hacia sus mansiones. Más, cuando se han sumergido, una cabeza adorable surge lentamente detrás de la línea de una ola y ríe y sonríe palpitándole como a una paloma el cuello húmedo. Y el canto suyo no deja de sonar susurrante, envolvente.

Él trepa a la roca más avanzada y arroja su gorro con la infantil idea de que vayan ellas a recogerlo. Pero ellas siguen su canto y sus juegos, ni demasiado lejos ni demasiado cerca, haciéndole entrever rápidamente una cabellera tendida entre fluir y refluir de agua y de canción, mansa y agradable, como si en vez de canción fuese brisa.

Así, queriendo entrar en el mar para apoderarse de una sirena, el muchacho ve pasar la noche, ardiente en sus sienes, abrasada su boca, turbia en su imaginación."

(Domingo, nº 551, 14 de septiembre de 1947, página 4)

B) La personificación.

Gracias a ella no sólo se da vida a seres inanimados y se crean otros mundos paralelos a la propia realidad, sino que por medio de la fábula y de la alegoría se atribuyen comportamientos humanos a animales de fácil reconocimiento -no fabulosos ni maravillosos- y se materializan ideas abstractas.

Así, en Yo soy un monóculo fino..., de Luis Iglesias de Souza (Letras, 1939) un monóculo relata sus andanzas; en En el país de las botellas, de M. Abril (Letras, 1939) hay amores y odios entre familias de botellas; en Figuras de porcelana, de María Josefa de Salas (Domingo, 1942) estas figuras conversan por la noche; en Los juguetes, de Sara Morales Gil (Medina, 1943) una muñeca llora tras la muerte de su creador; en El ahorro es nocivo (Aventura de una peseta abandonada) de Francisco de Vélez (Juventud, 1944) es un billete de peseta el que dialoga con el protagonista; en Letras sin academia de Tomás Borrás (Domingo, 1944, perteneciente a su libro Unos, otros y fantasmas, publicado en San Sebastián en 1940 y en Madrid en 1941) el autor se ve sorprendido por las voces que procedían de distintas letras que se encontraban en los Sueños de Quevedo:

"Tuve que ayudar a mi razón, que se negaba a admitir la verdad, con el auxilio de la fantasía, que todo lo hace posible, al ver que, levantándose trabajosas entre las líneas, cuatro letras se arrancaban al papel, se alineaban, acicalándose y, a saltos sobre los renglones, como sobre vallas, llegábanse a la orilla impoluta de los márgenes y me rendían saludo y reverencia"

en El orgullo de la rosa de María Moreno Becerra (Domingo, 1942) una margarita y una rosa muestran sus sentimientos; o en los relatos de José María Pemán que son protagonistas tanto unos zapatos, en Historia romántica de un par de zapatos (Domingo, 1948), como una pequeña y delicada flor, en Vida y medita-

ciones de una campanilla azul (Domingo, 1949).

De igual manera, determinados animales, pertenecientes a nuestro más asequible y conocido entorno, se convierten en verdaderos responsables del desarrollo de la acción en otras tantas narraciones, como unos caballos en Cuento de caballos para hombres de Juan Fernández Pedrosa (Fotos, 1944); una cigarra, en El trompetero del rey de Guillermo Escrigas (Fantasía, 1945); unos leones que dialogan cuando uno de ellos se dirige con entusiasmo al circo y el otro, con ojos mortecinos, se ha escapado del circo con ansias de espacio y libertad, en Los leones de Tomás Borrás (Más cuentos gnómicos, en Domingo, 1947, antes publicado en su libro La cajita de asombros, Madrid, 1946, páginas 193-194); o un águila que aparece en el relato que cuenta un franciscano para ejemplificar una teoría sobre los buenos y malos sentimientos, en No hay más que dos hombres, en realidad de Tomás Borrás (Domingo, 1944).

Pero si en este último relato el águila protagoniza una historia junto con el viento, no es el único caso, por supuesto, en donde algo inmaterial, no tangible, abstracto quizá, pase al mundo de la existencia concreta y se presente en situaciones y en actos que muestren con naturalidad lo que en nuestro vivir se considera cotidiano y habitual; por ello el Tiempo se muestra cansado, en el breve relato Herederó del Tiempo de Amaya de Echenique (Domingo, 1943); en Allá, en los tiempos de entonces de Tomás Borrás (Domingo, 1942) los dos hermanos, Bien y Mal, salen de casa de su padre a recorrer mundos y tienen muchas experiencias; en El verano en conserva de Tomás Borrás (Domingo, 1944) el Invierno es vencido por los adelantos del hombre; en El árbol muerto de Tomás Borrás (Cuentos gnómicos en su volumen La cajita de asombros, 1946 y luego en Domingo, 10-VIII-1947) la Primavera Nifia cumple su primer encargo al arreglar un bosque; en La nube de Pilar de Lusarreta (Lecturas, 1944) una nube es atrapada a lazo para evitar la sequía; en

Calendario de los meses españoles, o rueda del año, tal como se ve en ciudades, aldeas y riberas, de Tomás Borrás (La cajita de asombros, Madrid, 1946) van apareciendo en escena los distintos personajes: Febrerillo el Loco, la señora Marza, el señorito Abril, Maya, Don Junio, Julia, la tía Agosta, Septiembre y Octubre, S.L., el señor Noviembre y Diciembre, conocido por Enero; o cuando la Muerte viene a cobrar su amargo tributo en Las cuitas de la muerte de Tomás Borrás (Fotos, 1944), o en La misión de Ermerinda Ferrari (Medina, 1943), o en Extraña historia de G.A. de José María Sánchez Silva (recogido en su libro No es tan fácil, Madrid, 1943)

" Hace apenas diez minutos que ha estado aquí. Ha venido como lo otra vez, sin que sus pasos ni su respiración delataran su presencia. Mi fiebre me ha impedido, seguramente, reconocerle al principio. Entonces él se ha sentado también a los pies de mi cama y ha dicho simplemente:

-¿Me recuerda usted? (...)

-¿Quién eres tú?

Y él, volviéndose a medias hacia mí, ha respondido con su pequeña boca, con insignificante vocecilla:

-Soy la Muerte, para servirle.

Y cuando yo esperaba que recuperase su menguada estatura después de la reverencia, ha desaparecido. Poco más o menos, como las otras veces." (Páginas 56 y 57)

C) El ensueño y lo maravilloso.

Aquí la realidad pugna con la fantasía por encontrar esos límites tan inestables que las separan. Por ello es muy variada la gradación y la intensidad con que la fantasía va apareciendo y afianzando su personalidad en la realidad de la existencia, en donde la clave reside en ser ese centro equidistante y convergente de estos extremos, tal y como nos lo descubre algún que otro título de libros de cuentos del momento: Entre el vivir y el soñar, de María Luz Martínez Valderrama (Madrid, 1947), o Cuentos de la Vida, de la Muerte y del Ensueño, de José Francés (Madrid, 1944).

Es la eterna lucha entre el ser y el no-ser, la realidad y la no-realidad lo real vivido y lo real imaginado, lo que podemos localizar en los relatos que agrupamos en este apartado, que van desde la proclamación de la necesidad de ilusión, enfocada desde un prisma realista, en Bajo la máscara de Tomás Borrás (Domingo, 1944), hasta la defensa de la ilusión, de la fantasía, envuelta en lo maravilloso, en donde cobra forma lo inexplicable dentro de las leyes naturales, como en El dragón de los siete cerebros (cuento maravilloso) de Leocadio Mejías (Fotos, 1944), en donde con la música se vence a los siete pecados Capitales, representados en las siete cabezas del dragón; o en El vendedor de espejos de Alberto Francés (Domingo, 1944), que nos muestra los poderes mágicos de un espejo que influía negativamente sobre la voluntad de quien lo poseía.

No obstante, el tipo de relato que ahora queremos resaltar es aquel que nos presenta unas situaciones de dudosa y difícil comprobación en la vida y en la experiencia de sus personajes. Si, mientras se duerme, el sueño nos induce a imaginar sucesos que luego a penas sabemos localizar en nuestra propia realidad, no es del todo necesario que estemos durmiendo para potenciar nuestra fantasía y que, al disiparse las barreras de lo meramente real o ficticio, nos cueste acoplar cada vivencia en su correspondiente mundo. Así, si se nos ofrece un mundo claramente imaginativo en El extraño caso de Pierrot de Eugenio Mediano (Fotos, 1941) donde al final de una trama en la que intervenían Arlequín, Colombina, una bruja, etc., el protagonista, "empleado de la compañía KLAG", descubre que se había quedado dormido en la oficina, "en la frente tengo un surco, marcado por el borde del libro Mayor sobre el que me quedé dormido"; o en La carta del Atlántico de Julián Ayesta (Haz, 1944), en la que el personaje narrador se sitúa físicamente en un plano real -una tertulia amigable-, y desde allí se forja mentalmente otras historias cuando

lanza su mirada a una ventana de vidrios de colores; no es tan claro el planteamiento otras veces, cuando de verdad se cuestiona si todo o parte de lo narrado -y, en definitiva, vivido por los personajes- es fruto de la fantasía, como sucede en Donde comienza el más allá de Eugenio Mediano (Medina, 1942) (30), en El abanico, la figura y yo de Rogelio Villalonga (Fantasía, 1945), o en El brazo de Don Juan de Antonio Covaleta (Fantasía, 1945).

Si forjamos mundos reales o ficticios a través de nuestra mente, no podemos olvidar aquellas otras narraciones que plantean vivencias surgidas de una mente trastornada. La locura será, por tanto, la llave que nos de entrada también a cosas, hechos, mundos inexistentes, representados de una forma especial y muy significativa por una fuerza de la imaginación de cualidades sensiblemente acusadas. En La mirada taladrante de José María Salaverría (Lecturas, 1943), gracias a las investigaciones del doctor Bernardo la mirada "entraba en el interior de las personas descubriendo un nuevo ser", claro que el doctor acabó internado; y en La ciudad de ensueño de Pablo Santamaría (Luna y Sol, 1949), por citar otro ejemplo, entran en juego la locura, el sueño y la realidad:

"Soñaba en ese lugar perdido, impregnado de silencio, roto por el voltear de las campanas con su segundo aviso para Misa mayor. (...)

¿Qué había sido de la fiesta matinal y de Luisa? -decíase Ismael- ¿Qué había pasado desde entonces? Encontrábase ahora sentado en un banco del mismo jardín. Subió a la galería encristalada, desde donde contempló, haciendo contraste con la oscuridad del pelado solar, los blancos sayales de unos frailes en oración. ¿Acaso estaba en un convento? Estas y otras reflexiones se hacía nuestro amigo, al seguir galería adelante que le condujo al teatro. ¡Esto es una ciudad de ensueño! -decíase mientras se arrellenaba en una butaca de la primera fila, dispuesto a no perder un solo detalle. (...)

Ismael comprendió que no era necesaria la ambulancia para llevar a Luisa a un sanatorio, pues estaban dentro de uno precisamente... Y él era otro enfermo más. Ahora comprendía todo, en medio de la lucidez que aún conservaba. Aquel hotel magnífico, con campo de tenis, sala de billar, frantón, teatro, cine y un hermoso jardín bordeado de pinos, no era una ciudad de ensueño, como él creyera antes: tratabase de una cárcel de cerebros vigilados, a los que concedían apa-

rente libertad."

(Luna y Sol, nº 68, diciembre-1949, págs. 128-129)

Sin embargo, si hasta ahora hemos aludido, según la pureza del tema, a la "fantasía en sí", por otro lado, como se comentó más arriba, encontramos un conjunto de relatos de no muy sencilla clasificación, pero que tienen un denominador común: la fantasía matizada por el misterio, por lo enigmático, por lo oculto, que aporta además a las narraciones un conjunto de elementos que no siempre se pueden comprender o explicar. La gama de matices es variadísima, y mientras unas veces se aproxima a la leyenda, como en El secreto del lago de José Sanz y Díaz (Letras, 1939), La casa encantada de Mariano Tomás (Lecturas, 1942, y Domingo, 1947), o El secreto del castillo de Cristobal de Castro (recogido en La troica, editado por Dédalo, Madrid, 1943); otras tantas la fantasía nos presenta ante nuestros ojos el enigma de un personaje, como en El hombre del sombrero gris de Diego Navarro (Fotos, 1940), El cartero filántropo de Gonzalo Rodríguez Castillo (Fotos, 1944), El retrato de cita de María Settler (Fantasia, 1945), El misterio de María Rosario de Cesar Molina Borrás (Luna y Sol, 1947), El secreto de Hortensia de Rafael López de Haro (Domingo, 1948), Un fantasma en el teléfono de Florencia Grau (Lecturas, 1947), El misterio del circo de Alfredo Marqueríe (Domingo, 1949), o El secreto de "madame Pepita" de Francisco Casares (recogido en El caballero de las flores, editado por Dédalo, Madrid, s.a.). Pero las historias que quedan más centradas en este apartado son aquellas en las que lo sobrenatural hace su presencia como otro elemento que forma parte de la amalgama de nuestra existencia. Y en esta línea construye sus relatos, por ejemplo, Gisel Dara, como podemos comprobar en las páginas que dedica "A manera de prólogo" a su obra ¡Misterio! (Narraciones alucinantes) (31):

" -Las señoras son ustedes muy impresionables y en todo ven lo sobrenatural; sin embargo, todo cuanto ocurre en la vida tiene una explicación naturalísima; (...)

Los jugadores dejaron su partida y se aproximaron al círculo de las señoras.

-He oído -dijo uno de ellos- hablar a este excéptico sobre la ausencia de lo sobrenatural en nuestra vida y no estoy conforme con él; al contrario, creo que el misterio nos acompaña a lo largo de nuestra existencia y, de cerca o de lejos, en nosotros mismos o en los que nos rodean, hemos sentido el roce de sus alas." (Págs. 6-7)

Presencia de lo sobrenatural que además nos muestra unos característicos ambientes, enrarecidos por las sombras y los enigmas, en donde se mueven fuerzas ocultas, como en La casa de Osuna de Manuel Santaella (Fantasia, 1945); brujas y demonios, como en Cosas del diablo de Manuel Vela Jiménez (Destino, 1941), o en Los emplazados de Agustín de Figueroa (Domingo, 1943); ingrátidos fantasmas, como en Fantasmalequias de Tomás Borrás (Domingo, 1945), Fantasmas de una a tres de José Luis Fernández Rúa (Fotos, 1947), La casa encantada de Mariano Tomás (Domingo, 1947), o Los espectros del castillo de Pío Baroja (Domingo, 1949); y en donde, a veces, la sensación de angustia y miedo sobrecoge a los protagonistas, como en Un drama en la cumbre de Juan de Alcaraz (Medina, 1943), Balada del aire sombrío de Martín Abizanda (Fotos, 1944), o La muerte de Antonio Rabinad (Destino, 1948), que nos presenta en el más allá el descubrimiento aterrador de la no-vida en los primeros instantes de una muerte reciente:

" El señor Valls, asombrado, intentó proseguir. "El parque, los niños..." Sin sentirlo le fue invadiendo un horror sin nombre, una sensación helada que iba subiendo, subiendo, anulándolo a medida que avanzaba. Su voluntad se agarraba desesperadamente a su sonrisa, como a un hilo que le mantuviese atada al tiempo y a la vida. Un inmenso dolor emergía en él, lacerante y desgarrador, y oyó un chirrido de frenos y un grito de mujer espantoso... Su memoria empezó a rodar horrorosamente en torno a un creciente vacío, resucitando, calidescópica, rumores de perdidas conversaciones, lejanas voces en la sombra y malancólicos sonos de piano. Una voz sorprendentemente clara dijo:

-Puede retirarse, señor Valls.

Sonrió y su sonrisa pareció iluminar la habitación ensombrecida en la que, vanamente esperándole, había dos mujeres abrazadas llorando silenciosamente, presas de un misterioso pavor... El señor Valls comprendió que había muerto."

(Destino, nº 564, 29-mayo-1948, página 22)

EL TEMA POLICÍACO

Muy relacionado con el último aspecto que acabamos de tratar dentro del tema fantástico, el misterio, se encuentra ahora este nuevo tema, aunque tenemos que advertir que es muy escasa su presencia en los primeros años de la posguerra.

Por un lado, el tema, propio de un género novelesco que desarrolla una trama en la que predominan la intriga o la acción, en sus orígenes se encuentra emparentado con la "novela de aventuras", género que en el siglo XIX adquiere un gran impulso. Y así del protagonista romántico de aventuras se pasa al detective, personaje clave para desenmascarar el mal y a los que lo personifican, desvelar el misterio y la intriga,... pues representa la justicia y la ley en un contexto en el que otros personajes actúan al margen de ella, ya que la novela policíaca, según señala Andrés Amorós (32), "obedece a uno de los pocos prejuicios que son aceptados universalmente: el malhechor es antisocial, debe ser hallado y castigado".

También en varios aspectos intrínsecos a la cualidad del tema, como veremos, se aproxima a una de las manifestaciones de la prosa narrativa de mejor acogida por el público lector deomonónico de escasa cultura literaria, "la llamada 'novela negra' o 'de terror', repleta de escenas tétricas y melodramáticas -como señala Victor Manuel de Aguiar e Silva (33)-, con impresionante instrumental de subterráneos, escondrijos misteriosos, puñales, venenos, etc., poblada de personajes diabólicamente perversos o angelicalmente cándidos, que tuvo gran boga a fines del siglo XVIII y en las primeras décadas del XIX".

Así, la aventura, el misterio, la intriga, el suspense y la acción, no

exenta de truculencias, se convertirán en los componentes esenciales de este tipo de relatos que tienen su nacimiento en el siglo pasado; y desde Edgar Allan Poe hasta nuestros días, diferentes autores han utilizado, en mayor o menor dosis, estos componentes para demostrar su maestría en el género, como Conan Doyle, D. Hammett, G. Greene, J. Le Carré,... o los españoles Francisco García Pavón, Manuel Vázquez Montalbán y Eduardo Mendoza.

Sin embargo, por lo que respecta a los años en los que centramos nuestro trabajo, el número de ejemplares que consiguen reunir los ingredientes del relato policiaco son escasos. De nuevo tendremos que hacer referencia a nuestra peculiar censura, ya que esta literatura negra, de espionaje, de aventuras, mezcla el dinamismo y la intriga con no escasas cantidades de erotismo y perversiones, lo en que en muchos momentos puede chocar de una manera frontal con la moral que se pretende divulgar; aunque por entonces, si el erotismo estaba excesivamente difuminado dentro del tema amoroso de fuertes tonalidades rosas -como ya hemos visto-, sí se podía encontrar postulados más o menos sórdidos en una tendencia extendida en nuestras letras, el tremendismo, que levantó tal polémica, que mientras unos -según citas reflejadas en la obra de José María Martínez Cachero (34)- lanzaban un "basta ya de novelas con monstruos, prostitutas, pervertidos y náuseas. Basta, porque una sola quizá fuera paréntesis de gracia; pero tantas, casi todas, es un pecado y una injuria"; otros, los cultivadores, la defenderán, y entre ellos, Cela, ha señalado que "es curioso lo espantadizo que es la gente que, después de asistir a la representación de una tragedia que duró tres años y costó ríos de sangre, encuentra tremendo lo que se aparta un ápice de lo socialmente convenido (no de la tradición literaria española)". Desmesura, violencia y realismo llevado a sus últimas consecuencias que queda patente en la narración del doble asesinato llevado a cabo en El bonito crimen del

carabinero (Fantasia, 1945), relato breve próximo a la 'serie negra', pues los elementos brutales y sórdidos suelen cobrar tanta o más importancia que los de pura intriga, aunque en esta ocasión todo anda envuelto en el especial tono humorístico de Camilo José Cela:

" Serafín subió; iba en silencio, al lado del portugués, y los pasos de ambos sonaron como martillazos en sus sienes. Doña Digna preguntó:

-¿Quién era?

Nadie le contestó. Se miraron los dos hombres; no hizo falta más. Caga n'a tenda miraba como debieron mirar los navegantes de la época de los descubrimientos; en el fondo era un caballero. Serafín Ortiz...

Caga n'a tenda llevaba un martillo en la mano; Serafín cogió un paraguas al pasar por el recibidor.

Doña Digna volvió a preguntar:

-¿Quién era?

Caga n'a tenda entró en el comedor y empezó un discurso que parecía que iba a ser largo.

-Soy yo, señora; no se mueva, que no le quiero hacer daño; no grite. Yo sólo quiero las peluconas...

Doña Digna y doña Perfecta rompieron a gritar como condenadas. Caga n'a tenda le arreó un martillazo en la cabeza a doña Digna y la tiró al suelo; después le dió cinco o seis martillazos más. Cuando se levantó le relucían sus colmillos de oro en una sonrisa siniestra; tenía la camisa salpicada de sangre...

Serafín mató a doña Perfecta; más por vergüenza que por cosa alguna. La mató a paraguazos, pegándole palos en la cabeza, pinchándole con el regatón en la barriga... Perdió los estribos y se ensañó: siempre le parecía que estaba viva todavía. La pobrecita no dijo ni esta boca es mía...

Saquearon, no todo lo que esperaban, y salieron escapando.

Serafín fue a aparecer en el Monte Aloya, con la cabeza machacada a martillazos. De Caga n'a tenda no volvió a saberse ni palabra.

El revuelo que en el pueblo se armó con el doble asesinato de las señoritas de Moreno Ardá, no es para descrito." (35)

Crueldad más o menos refinada que no en todos estos relatos tienen cabida, aunque sí suelen desencadenar una serie de situaciones en donde "en el fondo -nos dirá Andrés Amorós (36)-, más que descubrir a un culpable interesa reducir lo inexplicable a explicable, lo imposible a posible, lo sobrenatural a natural." Es el juego del descubrimiento -al principio o al final-, de la

intriga, de la justificación de cada uno de los elementos de la acción que nos lleva a un final cuanto más sorprendente mejor. Por ello la calidad de estas historias guardará una relación directa con el ensamblaje de sus elementos, que a modo de rompecabezas, serán piezas claves para la completa construcción.

En los relatos breves del momento destacamos dos direcciones diferentes del tema, que a su vez vienen a materializar dos de los delitos perseguidos por la ley que se consideran básicos e imprescindibles en cualquier historia policial, el hurto y el asesinato; y tras ello, la figura del ladrón y del asesino, la nota marginal y turbulenta frente al orden social, que está representado por el detective investigador, la policía o la guardia civil.

Desde que Edgar Allan Poe introdujo al investigador C. Auguste Dupin, se han sucedido una serie de nombres que traspasan su propio mundo de ficción para ponerse a la altura del nombre de su creador, cuando no lo superan en popularidad, tanto en los personajes que defienden la ley -así tras el nombre del detective privado Sherlock Holmes está el británico sir A. Conan Doyle; su compatriota G. K. Chesterton crea al sacerdote investigador padre Brown; el belga Georges Simenon, al inspector Maigret; Mickey Spillane, al detective Mike Hammer; Raymond Chandler, al personaje Philip Marlowe; Ross Macdonald y John Macdonald, creadores a su vez de los detectives Lew Archer y Travis McGee..., más los singulares investigadores Plinio, de García Pavón, y Pepe Carvalho, de Vázquez Montalbán, por lo que respecta a nuestras letras-, como en aquellos que intentan eludirla, como el elegante ladrón Arsénio Lupín, creado por el francés M. Leblanc. Sin embargo, en estos años cuarenta, y más concretamente en los relatos breves, no encontramos perfilada la figura de un personaje común a varios relatos perteneciente a uno u otro mundo -el "bueno", el defensor de la justicia, o el "malo", el perseguido por la justicia-, salvo en algunas historias de Juan de Diego, que con el sobrenombre de "Relatos de

medianoche" se publican en Domingo y dan vida a una curiosa pareja, un periodista -el que cuenta en primera persona- y el comisario Camargo, que siempre solucionan distintos casos de asesinato -El caso de la muchacha estrangulada (16-julio-1944), La muerte de don Juan (5-noviembre-1944), etc-, aunque sí está presente la policía, encarnada por protagonistas fugaces, en otras narraciones, bien con aire internacional, como el detective Bob Preston, "el sabueso más caracterizado de la policía norteamericana", en El espantable caso Baxter de Cecilio Benitez de Castro (Destino, 1940), o la actuación de algún representante de Scotland Yard, que imprime una especial ambientación muy a la inglesa, en Robo en el club de 'Tristán Yuste' (Fotos, 1942) y en El terror de los Klerpsis (sin firmar) (Fotos, 1942); o bien en un ámbito más próximo y localista, con la actuación de la Guardia Civil en Mutua sospecha de Roberto Molina (Medina, 1942).

Sí el robo y el asesinato son elementos desencadenantes de acciones anteriores o posteriores al hecho en sí, se puede conseguir una división al prestar atención a la propia valoración que se le da a uno u otro delito en el desarrollo de la historia; por ello, encontramos relatos que giran en torno al robo y a la figura del ladrón, como en Dunia de Julio José Maset (Letras, 1939), con sofisticado robo de un famoso diamante, con problemas de morfina por medio en un ambiente norteamericano; en Entre dos noches de José Francés (Domingo, 1942), donde se plantea la típica venganza llevada a cabo por una banda de ladrones contra el compañero de aventuras, que en un pasado les traicionó; en El último romántico de María Asunción Fresnedo (Domingo, 1942), donde el ladrón se enamora de la joven que vive en la casa que ha elegido para realizar "su trabajo",... Mientras que otros se centran en el crimen y en la figura del asesino, como en el relato En el banquete mensual de los asesinos de Roberto Castillo (Fotos, 1941), en la que el camarero, que sirve una

habitual comida donde acuden escritores, policías, etc., relacionados con el mundo del crimen, resulta ser el asesino; en El caso "Murlaier" de Jaime de Brexa (Fotos, 1942), donde el misterio, con asesinato incluido, gira alrededor de la confusión en la personalidad de una marquesa; en Un encuentro y una pausa de Laly D'Honor (Domingo, 1944), donde un encuentro causal termina en boda, aunque antes se ha de aclarar el asesinato del escultor Roberto Millán; o en El crimen de monsieur De L'Epee de Cesar González Ruano (Domingo, 1946), con problemas de celos en un ambiente sofisticado y distante que resalta la frialdad en el asesinato, así descrito por su propio autor:

" -¿Qué hizo usted entonces?

-Le dije que no tenía importancia, que seguramente era un mal entendido y que ya hablaríamos después, proque tenía que cenar fuera de casa. He ido a buscar a Monnier, y en el momento de entrar en el oscuro portal de su pensión él salía. Le he encañonado con mi revólver. He podido hablarle: "Monnier, siento que el revólver no tenga una bala por cada pulsera que usted ha enviado por un negro a mi mujer." "¿Qué va usted a hacer? ¿Son estas formas entre caballeros?" me dijo. "Monnier, usted no es un caballero; es una bestia peligrosa. Quisiera saber, sin embargo, por qué hizo usted esto." Temblaba como un desdichado, y me preguntó: "¿Si le digo la verdad, no disparará usted." Le mentí a sabiendas: "Así será; pero tiene que decirme toda la verdad." Pareció tranquilizarse y me dijo: "La verdad es que por antipatía hacia su dinero. Me indigna la suerte de usted." Entonces le encañoné bien y tranquilo: "Monnier, yo no tengo ninguna suerte. Soy un desgraciado, y en nombre de todos los desgraciados contra los imbéciles peligrosos, como usted, le voy a matar igual que a un perro." No le di tiempo a hablar. Disparé cinco tiros a quemarropa. Después he huído... y aquí estoy. He querido contárselo a alguien antes de entregarme a la justicia."

(Domingo, número 476, 31-marzo-1946, página 4)

Relatos en los que descubrimos distintas matizaciones que, por un lado, resaltan el aspecto trágico de estas situaciones límites con justificaciones que revelan caracteres complejos, muy al estilo de Patricia Highsmith en cuyas obras el criminal personifica abismales perturbaciones de personalidad y de conciencia, siendo así visto más como víctima que como protagonista activo. En

Los llamados y los elegidos (Fotos, 1941) Pío Baroja nos presenta una historia en la que Juan, joven exseminarista, a los seis meses de encarcelamiento por asesinato es absuelto al presentar claras muestras de esquizofrenia; en Juan de Vargas de F. J. Oyarzun (Fantasía, 1945) el protagonista muestra una compleja personalidad que le induce a matar a su propio hermano, del que tenía envidia, "sabía que él no nadaba y lo incité a meterse en el agua y con el remo le di en las manos para que se soltase de la barca y se hundiese"; y en El grito de la muerta de Luis Antonio de Vega (Domingo, 1947) Horacio tras asesinar a su primera mujer vive con problemas de conciencia, acosado por el remordimiento, que le lleva a manifestar: "Imposible continuar más tiempo con la angustia que me devora..."

Sin embargo, por otro lado, el enfoque puede ser diferente y se suaviza la tragedia con un tratamiento, a veces, en clave de humor, como en Un asesino sensacional de Juan de Diego (Domingo, 1944), donde con un gran realismo Anselmo García cuenta al tradicional periodista de "Relatos de medianoche", como, obsesionado por la "víctima", una mañana la golpeó con un martillo hasta cien veces (la "víctima" era una máquina de sacar brillo); o en otras ocasiones, la tensión y el misterio contenidos en el relato quedan resueltos al comprobar que todo era invención y fantasía, resultado de la mente demasiado aventurera de alguno de los personajes que pretenden crear historias no reales. Así, en El ladrón de Ana María de Foronda (Domingo, 1941) la lectura de una novela es el punto de arranque que despierta esa imaginación de la protagonista que cree oír pasos de un ladrón, cuando el ruido lo hacían unos perros; o en El "suicida" del Hotel X de Francisco Casares (Fotos, 1942) donde se demuestra que la realidad es a veces menos complicada que la fantasía, pues un personaje con insomnio prefiere forjar una historia de suicidio con aquel hombre que entró armado en su habitación, y que más tarde

resultó ser un policía que se había confundido de cuarto.

Por último, debemos resaltar otro de los aspectos que van muy ligados al tema policiaco y que mejor demuestran la línea que une estos relatos a las narraciones de aventuras. Se trata de todo lo concerniente al mundo del espionaje. "Hoy, la novela policiaca linda con la de espionaje y la de ciencia-ficción -nos dirá Andrés Amorós (37)- La primera, incluida tradicionalmente dentro de la novela de aventuras, alcanza a veces un carácter simbólico. En los ejemplos "clásicos" nos sigue interesando el descubrir, por debajo de las apariencias contradictorias, a cuál de los "dos bandos" pertenece cada uno de los personajes sospechosos." Y añade:

"los espías y contraespías son tan numerosos que nos impiden la tranquilizadora separación en "buenos" y "malos". Llega un momento, incluso, en que ellos mismos no saben cuáles son sus aliados o enemigos ni a quién sirven, en definitiva; todo adquiere, así, un carácter fantasmal, de pesadilla kafkiana, que se balancea entre el humor y el absurdo total."

Observaciones que también podemos ratificar tras la lectura de la siguiente cita:

" Cerré la puerta y miré hacia todas partes.
La bailarina alzó unos ojos fatigados al preguntarme:
-¿Quién te envía?
-Una potencia -contesté evasivamente.
-¿Intelligence Service?
-Sí.
-La ficha y la palabra.
-Las ignoro.
-Confiesa que son los italianos quienes te han mandado venir.
-Probablemente; pero lo cierto es que no lo sé con seguridad.
Hubo un momento de silencio.
-¿I. K. 128? -me preguntó.
-Precisamente.
Entonces ni tú mismo sabes para quién trabajas en el asunto de Abisinia. Pero al menos dime para quién te gustaría, personalmente, trabajar.
-En este caso concreto, en favor de Italia.
-¿Qué seña te dieron?

-Conoce tu mano y tenla oculta.
La bailarina suspiró..."

Conversación que surge en Asesinato en Las Bellas Cairoas (Domingo, 25-mayo-1947), relato de Luis Antonio de Vega, autor que por los años cuarenta publica historias de espionaje, narradas en primera persona, con personajes comunes (Coronel Lawrence, I. K. 128,...) y recogidas en varios volúmenes, Mis amigas eran espías (Madrid, 1943) (38) y Espías sobre el mapa de Africa (Madrid, 1943) (39), que además presentan la originalidad -por otro lado ya tradicional en el servicio secreto- de que el papel de espía esté encarnado por mujeres, a las que en la página 5 de la última obra citada hace referencia con esta dedicatoria: "A las muchachas que recorrieron el mapa de Africa en servicios especiales y un día doblaron sus rodillas ante media docena de fusiles relucientes en un fortín cualquiera de la montaña o de la llanura".

Acción y aventura, intriga y misterio, común denominador en el tema policiaco, que según avanza el siglo ganará en reconocimiento de sus valores intrínsecos, hasta ser considerado "uno de los grandes 'divertimentos' de nuestra época", en palabras de Andrés Amorós (40), quien agrega que la novela policiaca -y por tanto el relato breve de igual temática-

"Testimonia la necesidad de diversión de un hombre que trabaja muchas horas en empleos que frecuentemente no responden a sus aficiones ni afectan apenas a los intereses que mueven su personalidad. La novela policiaca, en definitiva, es una pura novela de imaginación, escrita con la finalidad fundamental de divertir, aunque hoy llegue, en ocasiones, a expresar la ambigüedad y el misterio de nuestra existencia. En general, enlaza con la novela más elemental, la que, bajo una u otra forma, pervive y pervivirá siempre."

No obstante, enfocado así, el hombre de los cuarenta pretende otro modo de evasión -y de ahí una posible justificación a su escaso cultivo- a través

de otros temas de creación, a pesar de la tradicionalidad literaria del momento, en donde no exista la violencia, la acción brutal y la ansiedad en la intriga, ya que estaba demasiado próxima y presente la guerra, y con ella una realidad que supera cualquier tipo de ficción.

N O T A S

- (1) Como matización, tengamos presente que el humor puede llegar a convertirse en tema en el instante mismo que podemos decir "cuento de humor"; pero no podemos olvidar, como ya hemos comentado, que el humor, básicamente, es una actitud ante la vida, y que, por ello, se puede compaginar con cualquier otro tema. Por ejemplo, un cuento de amor, e incluso un cuento de guerra, puede estar presentado y tratado, perfectamente, en clave de humor. Por todo ello, será muy conveniente que calibremos la dosis de humor que transporta cada relato y entonces se hablará de "cuento humorístico" y de "cuento... con notas de humor".
- (2) Manuel L. Abellán, Censura y creación literaria en España (1939 - 1976), Barcelona, Ediciones Península, 1980, p.16. Las últimas líneas hacen referencia a la página 197 del libro de Gabriel Arias-Salgado, Política española de la información, Madrid, MIT, 1957.
- (3) Manuel L. Abellán, *ops. cit.*, p. 89.
- (4) Citado por José María Martínez Cachero en La novela española entre 1939 y 1969. Historia de una aventura, Madrid, Castalia, 1973, pág. 95.
- (5) José María Martínez Cachero, Obra ya citada, página 95. Estrechas miras que también José María Martínez Cachero intenta resaltar cuando trae a colación una crítica, publicada en la mitad de la década de los cuarenta, con respecto a la novela Nada, en donde se "demuestra una sensibilidad refractaria a las zonas elevadas del espíritu y a los valores bellos y heroicos de la Naturaleza", y en donde se pone de manifiesto "una consigna inconsciente y difusa de abatir toda la construcción conceptual y estética creada por la civilización cristiana". Semajantes afirmaciones se leían en una publicación como "Bibliografía Hispánica, órgano de la I.N.L.E., nº12, XII-1945. Cita reflejada en esta obra de Martínez Cachero, página 96.
- (6) Jorge Campos, "Divagaciones desde España en torno al cuento hispanoamericano", en El cuento hispanoamericano ante la crítica, Madrid, Castalia, 1973, p.372. Aquí no sólo ve Jorge Campos en esta actitud de moral rígida una de las causas extraliterarias que condicionan y limitan el panorama temático, sino que también es uno de los motivos esenciales para demostrar como el cuento hispanoamericano, por su libertad temática, alcanza una mayor consideración dentro de la narrativa. "Va por delante esta exposición de motivos no literarios que separan dos narrativas -y cada día más- a pesar de la hermandad del lenguaje, y que podríamos resumir diciendo que el cuentista de la América Hispana no ha tenido ante sí, durante las tres décadas de que hablamos (la posguerra), nada que recortase su atrevimiento, su entrada en temas, avanzando hasta los que la propia narrativa consideraba prohibidos, tabúes o simplemente mal vistos. El hecho es que nos encontramos con que, en la que ha sido llamada "nueva novela" hispanoamericana, figura el cuento al lado del relato largo" (página 372)
- (7) Mariano Baquero Goyanes, El cuento literario en el siglo XIX, Madrid, C. S.I.C., 1949, p. 77.
- (8) Francisco López Estrada, Introducción a la literatura medieval española, Madrid, Gredos, 1970, p. 241.
- (9) A.D.Deyermond, Historia de la literatura española. I. La Edad Media, Bar-

- celona, Ariel, 1978, p.114-115.
- (10) Derek W. Lomax, "Reforma de la Iglesia y literatura didáctica: sermones, ejemplos y sentencias", en Historia y crítica de la literatura española (1 Alan Deyermond, Edad Media), al cuidado de Francisco Rico, Barcelona, Editorial Crítica, 1979, págs. 182-186. Derek W. Lomax llega a decir que, en esta evolución de la literatura didáctica, don Juan Manuel, en su Conde Lucanor, lo que hace "es reunir una colección de 'exempla', tomándolos de los manuales de predicadores, y extraer de ellos enseñanzas morales que puedan ser provechosas para seglares menos instruidos que el autor" (p. 185).
- (11) El exemplo del Pavimento del Infierno junto con Exemplo del milagro falso, aparecerán más tarde en Domingo, año IX, nº 429, 6-mayo-1945, p.5.
- (12) José María Pemán, Apólogo de San Francisco y la gárgola, Domingo, año XII, nº 575, 29-febrero-1948, p.3.
- (13) José María Pemán, La tentación del hermano Plácido, Domingo, año XII, nº 586, 16-mayo-1948, página 3.
- (14) María Sepúlveda, Liberación, en Letras, año III, enero de 1939, nº 18, página 71.
- (15) Mariano Baquero Goyanes, Qué es el cuento, ops. cit., página 39.
- (16) Ramón Gómez de la Serna, Cuentos de Fin de Año, Madrid, Afrodisio Aguado, 1942. Páginas 8-9 y 11-12 del Prólogo.
- (17) No se puede olvidar que la mayoría de los receptores de estas historias navideñas son de corta edad, por lo que no nos extraña que durante bastante tiempo un libro de Dolores Medio Estrada, El milagro de la noche de Reyes, Premio "Concha Espina" de Literatura (Burgos, 1948. Ilustrado por Fernando Marco), estuviera implantado como texto de lectura en las escuelas.
- (18) Darío Villanueva, "La novela", en Letras españolas 1976 - 1986, Madrid, Castalia, 1987, p. 36. Desde esta página hasta la 38 resalta el florecimiento de la novela histórica en los últimos años, que según él "tiene que ver a la vez con la recuperación de la narratividad y el nuevo crédito concedido al 'romance'" (p.36). Así, Historia y tradición de nuevo se juntan para potenciar los valores de lo histórico en la narrativa del momento tal como veremos en el desarrollo de nuestra exposición, respecto al motivo que nos ocupa.
- (19) Ricardo Navas-Ruiz, El Romanticismo Español. Historia y crítica, Salamanca, Anaya, 1973, p. 96.
- (20) Francisco Melgar, en "Cuentos, muchos cuentos", La Estafeta Literaria, 28 de febrero de 1945, nº 22, p. 9.
- (21) También debemos aclarar que estos "estudios novelados" -Las luchas del siglo VI (p.7-75), Olalla (p.77-214), El día de Santa Marina (Tradición de la Reconquista de Béjar) (p.215-237)-, por su extensión pueden sobrepasar los límites del cuento, aunque de todas formas está claro que predomina en ellos más el interés histórico que el literario.
- (22) Llanto de las ciudades y de los tristes cautivos: "Historia de la cautiva España" (25-septiembre-1944); "La pérdida de Antequera. Abenamar y el rey don Juan II de Castilla" (10-octubre-1944); "Alora la bien cerca da" (15-noviembre-1944); "Conquista de Alhama" (1-diciembre-1944); "El rey Chico pierde Granada" (25-abril-1945), "Romance de Don Bueso" (25-mayo-1945), "El cautivo" (10-junio-1945); "Las Tres Cautivas" (10-julio-1945); "Las hijas del Conde Flor" (5-agosto-1945); "El prisionero" (25-agosto-1945);...
- Estampas de la vida del caballero D. Alvaro de Luna (5 y 25-agosto-1945, octubre-1945,...)

- Venturas y desventuras de los cuatro condes (Alarcos, Olmos,...)
(15-abril-1944, 30-abril-1944, 15-mayo-1944 y 31-mayo-1944)
- Los enamorados y la muerte (Gerineldos, Moriana, etc.) (30-junio-1944, 15-julio-1944, 10-agosto-1944, 25-agosto-1944,...)
- Del árbol de la leyenda (15-noviembre-1944, 1-diciembre-1944, 10-julio-1945, 25-junio-1945,...)
- (23) Mariano Baquero Goyanes, Qué es el cuento, ops, cit., página 36.
- (24) Enrique Anderson Imbert, Teoría y técnica del cuento, Buenos Aires, Marimar, 1979, págs. 243-244. Cuando se centra en la labor del narrador de lo sobrenatural ya ha distinguido entre lo sobrenatural parcial (cuento fantástico) y lo sobrenatural total (cuento de maravillas). En el primero, la realidad cotidiana se ve parcialmente alterada por la irrupción de un factor sobrenatural. En el segundo, los sucesos transcurren en un mundo anormal desde el punto de vista humano.
- (25) Sobre el cuento tradicional, folklórico, maravilloso, infantil,... se ha derramado bastante tinta. Entre alguno de los estudios y antologías más importantes se encuentra Morfología del cuento (Madrid, Editorial Fundamentos, 1974, 2ª ed.), Las raíces históricas del cuento (Madrid, Ed. Fundamentos, 1981, 3ª ed.), ambas de Vladimir Propp; Los cuentos maravillosos españoles de Antonio Rodríguez Almodóvar (Barcelona, Editorial Crítica, 1982); Psicoanálisis de los cuentos de hadas de Bruno Bettelheim (Barcelona, Crítica, 1977); Antología de la literatura infantil en lengua española de Carmen Bravo-Villasante (Madrid, Doncel, 1963, 2 vols.; 1973 3 vols.); Historia de la literatura infantil española de Carmen Bravo-Villasante (Madrid, Revista de Occidente, 1959; Madrid, Editorial Doncel, 1963), etc. etc.
- (26) Santos Sanz Villanueva, Historia de la literatura española. Literatura actual, Barcelona, Ariel, 1984, página 103.
Los libros que cita de Alvaro Cunqueiro son: Merlín y familia (1957), Las mocedades de Ulises (1960), Cuando el viejo Simbad vuelva a las islas (1962), Un hombre que se parecía a Orestes (1969), Viajes y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca (1973),... (Las fechas corresponden a las ediciones en castellano).
- (27) El cuento hispanoamericano ante la crítica, dirección y prólogo de Enrique Pupo-Walker, Madrid, Editorial Castalia, 1973, páginas 14-15.
- (28) B. Magnein, C. Salaün, M. Brouché, R. Mogin. L. Urrutia, A. Bachoud y V. Bergasa, Ideología y texto en 'El Cuento Semanal' (1907-1912). Prólogo de J. C. Mainer. Madrid, Ediciones de la Torre, 1986, 253 págs., 22 cm, ilustraciones.
- (29) María Luz Martínez Valderrama, Entre el vivir y el soñar, Madrid, 1947, páginas 5 y 6.
Recoge los siguientes cuentos: Oscar y Maisa, Cartas de Dulcinea, El hermano Celeste, El circo, El cirujano, La hazaña del grumete, El secreto de Carlos Arana, Bajo la lluvia.
- (30) Luego publicado en Fotos, 22-I-1944, con el título Como llega la noche.
- (31) Gisela Dara, Misterios (Narraciones alucinantes), Madrid, Edit. Autor, 1949.
En este volumen se recogen los siguientes relatos: Hasta luego, Una noche en la ermita de la Virgen Morena, Milagro, Maleficio, Con la muerte en el baquet, La casa de la calle del Agua, ¡Y volvió!, Las dos horcas, Remordimiento, La Santa Madona, Memo, ¡Confesión!, Presentimiento y Las tres rosas carmesíes.
- (32) Andrés Amorós, Introducción a la novela contemporánea, Madrid, Cátedra,

1974 (3ª edición, revisada y aumentada), p. 126.

- (33) Victor Manuel de Aguiar e Silva, Teoría de la Literatura, Madrid, Gredos 1972, p. 204.

Respecto a este tipo de novela Ricardo Navas-Ruiz (El Romanticismo Español. Historia y crítica, Salamanca, Anaya, 1973) habla del escaso número de seguidores con que cuenta en España -un tal Agustín Pérez Zaragoza-, aunque gozó de mucha popularidad, posiblemente por sus ingredientes "de violencia, amoríos y casualidades" (págs. 94 y 99). También J. I. Ferreras (Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830), Madrid, Taurus, 1973) se refiere a esta novela de misterio y terror con los siguientes términos: "novela de tipo aristocrático(...) que se opone al racionalismo triunfante y burgués y exalta ante él la sinrazón, la muerte, las fuerzas ocultas y misteriosas" (p. 243).

- (34) José María Martínez Cachero, Historia de la novela española entre 1936 y 1975, ops. cit. Las citas se encuentran respectivamente en las páginas 114, la del sacerdote Federico Sopeña, y 110, la de Camilo José Cela.

- (35) Camilo José Cela, El bonito crimen del carabiniere y otras invenciones, Barcelona, Janés, 1945, 168 páginas.

También en Barcelona, José Janés, 1947, 163 páginas + 1 hoja. En Barcelona, Ed. Picazo, 1972. En Barcelona, Ed. Bruguera, 1981 (La cita reflejada pertenece a esta última edición, páginas 46 y 47)

- (36) Andrés Amorós, Ops. cit., página 126.

- (37) Andrés Amorós, Ops. cit., página 128.

- (38) Luis Antonio de Vega, Mis amigas eran espías, Madrid, 1943. Recopilación de siete relatos: El muerto que tocaba la guitarra, Marguerite de France, La cheriffa de Muley Abdalá (publicada también en Domingo, 17-noviembre-1946, p. 3-4), Madame Boussinery, mujer tatuada (luego apareció en Domingo, 17-agosto-1947, p.3-4), La danzarina de las serpientes, Ernestina Puiana, espía española (ya publicado en Foros, 11-18 y 25 de julio y 1 - agosto-1942) y La muchacha que jugó al demonio.

- (39) Luis Antonio de Vega, Espías sobre el mapa de Africa, Madrid, Escélicer, 1943. Con diez relatos, algunos de considerable extensión -de 30 y 44 p.- que nos hace pensar en novelas cortas. Los diez títulos son: 1-k 128, El retorno de los thugs, El misterio de las rosas azules, El fakih del pá-fuelo celeste (publicado luego en Domingo, 13-abril-1947, p. 3-4), El vampiro de Uazzán, Los corazones de las muertas (publicado más tarde en Domingo, 21-julio-1946, p.3-4), Lawrence fue asesinado en Etiopía, Un asunto sin interés (también apareció en Domingo, 12-mayo-1946, p. 3-4), Un alió para el Negus y Un asunto de magia.

- (40) Andrés Amorós, Ops. cit., página 129.

ABRIR "LOS PERSONAJES"





VOLVER A "LOS TEMAS"

LOS PERSONAJES

Si en cuanto a los temas el cuento literario de los años cuarenta se manifiesta, como hemos visto, con unas acusadas preferencias, también en la forma de narrar presenta sus propias peculiaridades que determinan esos aspectos por los cuales se forja parcial o totalmente sus señas de identidad.

No es nueva la apreciación de un estado caótico en el que se ha encontrado el género que nos ocupa; "el cuento español -dirá Carlos Casares en manifestaciones recientes (1)- es absolutamente caótico y refleja la falta de interés que hasta ahora existía por este género". Sin embargo, la sensación de "estado caótico", que desprende el cultivo del género en la más próxima actualidad, no es algo sorprendente si pensamos que se trata de una manifestación literaria que tantas dificultades presenta en su propia formación, en su cultivo y en su estudio. Género difícil, como vimos, sobre el que no hay unanimidad en el momento de definirlo y ni mucho menos a la hora de valorar y potenciar, por parte de escritores y críticos, los aspectos que encierra en su obligada brevedad. Y es que "cada cuento -nos dirá hace poco Santos Alonso (2)- construye su propio mundo y este marca su propio desarrollo formal." Idea que viene a apoyar y resaltar la circunstancia -también según él, en el mismo artículo- que "está ocurriendo en los cuentos escritos por autores españoles: se nota una mayor heterogeneidad de contenidos y formas, semejante al panorama de la novela, su hermana mayor. ¿Por qué negarle el paso al cuento, cerrarle las puertas de la libertad formal?"

Interrogante que se despeja con las muestras más recientes de cuentos literarios, que se hacen eco de la renovación formal que sufre el género narrativo por los años sesenta, década decisiva para el desarrollo de nuestra

prosa. Sin embargo la década de los cuarenta, en cuanto a la evolución y renovación formal, se convierte en la antesala de la innovación, en donde la homogeneidad en el hecho de narrar, que flota sobre los métodos tradicionales, viene a ser la nota característica sobresaliente y la preocupación formal ocupa con excesiva frecuencia un segundo plano, aunque según nos acercamos al medio siglo se va equilibrando la valoración temática y técnica. Por ello no nos asombra que por entonces resalte la escritura de Ignacio Aldecoa, por ejemplo, quien al dar su opinión acerca del género que estudiamos, manifestará esta idea: "el cuento no se hace con el ritmo de los sucesos. El cuento se hace con el ritmo de la palabra" (3), opinión que al llevarla a la práctica le convirtió en uno de los autores más preocupados por la palabra, por el estilo, y su labor, unánimemente, ha sido reconocida en este aspecto por muchos estudiosos, como vemos entre otras en las siguientes manifestaciones:

"Una página de Aldecoa es imposible de confundir con la de cualquier otro escritor contemporáneo, cosa por otra parte rara en estos tiempos. Nadie como él sabe utilizar tan sabia, tan magistralmente el lenguaje para extraer toda la veta de poesía, tierna y dolorosa, amarga y grisácea que la realidad nos depara."
(José Ramón Marra López, Insula, número 156)

"Entre los escritores de su tiempo -de la posguerra- Aldecoa ha sido el gran prosista, el que ha instalado la lengua en su ritmo con el menor esfuerzo aparente, la propiedad más repristinada, el predominio más rico del elemento sustantivo..."
(Dionisio Ridruejo, Destino, abril 1973)

"Pocos escritores contemporáneos pueden ofrecer una postura semejante de severidad, de disciplina y de amor al lenguaje, y mucho menos en los últimos años, en que pululan de modo alarmante el borrón, la tosquedad y la prisa, erigidos en denominador casi común con el beneplácito de amplios círculos intelectuales."
(Ricardo Senabre, "La obra narrativa de Ignacio Aldecoa", Papeles de Son Armadans, número CLXVI, 1970, página 22)

Y si el lenguaje expresivo y rítmico, la preocupación estética y la selección cuidadosa de los modos de narrar, según Manuel García-Viñó (4), son elementos fundamentales en la elaboración artística de este narrador del medio siglo, es porque, como decimos, ya en esta década se apreciaba un ligero cambio en el mismo género literario, y "fragmentos autobiográficos -leemos en Insula (5)-, análisis de sensaciones, reportajes y quien sabe cuantas mixturas a base de estos y otros ingredientes, caben en el cuento, tal y como hoy se escribe. Fiedler señala la progresiva decadencia del "plan", elemento antes primordial. Plan, asunto, anécdota o como se prefiera llamarlo, tiende a desaparecer o por lo menos a diluirse mucho, en toda la literatura narrativa, y especialmente en "el cuento". La invasión del "yo" ha dado a esta clase de obras un signo eminentemente subjetivo, en cuya virtud lo importante no es ya lo que pasa sino el sujeto a quien le acontece rememorar sus impresiones de algo que sería trivial de no haberle ocurrido a él. Para devolver a la narración su interés acaso convenga pensar en reducir sus límites, aceptando lo que sin duda es una convención, pero convención útil para los escritores de talento (el genio establece en cada caso sus propias leyes) deseosos de conquistar un público y conservarlo. Que sus relatos procuren ante todo interesar por "el cuento", por el modo de narrar, y no por la brillantez de las ideas discutidas."

Sucesos, anécdotas, personajes, acciones,... un todo amalgamado en un género que necesita retomar el cauce y potenciar un hecho básico en su propia esencia: tener conciencia de ser narración pura y de crear una realidad que florece mediante la palabra. Dirá José María Merino también en Insula (6):

"A mi entender, un buen cuento necesita envolver su mundo en una luz peculiar, dotar a sus personajes de dotes, actitudes o peripecias singulares y conseguir tal interés en la trama -o en la situación- que el lector se sienta empujado insoslayablemente hasta el final (...) -los cuentos literarios no se plantean desde una ideología maniquea, ni utilizan fórmulas fijas de entrada y salida,

ni se ciñen a un progreso lineal, ni siquiera se subordinan a la acción por encima de todo-, hay en los viejos "cuentos de encantamiento" o de "hadas" un elemento primordial que no debemos olvidar ni rechazar los cuentistas de ahora, y es esa voluntad de construir el cuento como una realidad distinta de la cotidiana, una realidad que florece mediante la palabra, primordialmente para embellear al lector."

Bienvenida, pues, la recuperación del propio concepto "cuento" desde una perspectiva alejada de lo estrictamente infantil. Sin duda debe llevar también consigo la recuperación de lo que nunca ha faltado en los buenos ejemplos del género, fuese cual fuese su denominación técnica. Me refiero al sentido de la narración pura, en que lo sintético predomina sobre lo analítico, que tiende a la máxima expresividad en el menor espacio dramático posible y que, se plantee como se plantee el desenlace -quiero decir, con independencia de que el autor tienda a ser ambiguo o explícito-, resulta siempre un final exhaustivo, que concluye o, mejor, remata la intensidad de lo narrado."

Por lo tanto observamos que, pese a la distancia en el tiempo -treinta y siete años- que separan a estas dos últimas referencias de Insula (1951-1988), ambas manifestaciones recuerdan la importancia de la forma en el cuento literario, a la vez que, entre líneas, se confirma la heterogeneidad antes aludida, y que podemos reafirmarla con la aportación de Joan Rendé, cuando dice -también últimamente como José María Merino-: "Por lo que respecta a la técnica formal de este camino de "vivir del cuento", me parece recomendable que juegue en él un papel importante el elemento sorprendente y una cadencia verbal muy ligada al ritmo emocional de la escritura de cada pieza particular." (7). Así, al partir de la base de que cada cuento se convierte en pieza única que marca su propio ritmo, estamos hablando de heterogeneidad y de multiplicidad de formas, tantas como ejemplares existan, pero no debemos olvidarnos de los modelos, de los buenos modelos, que consiguen normalizar tipos, con tal fuerza aglutinadora que alcanzan la homogeneidad, ya que se aproximan entonces a los criterios y notas características y esenciales propias del género en cuestión. Por ello, aún conociendo el elevado número de cuentos que se publicaron en los años de la inmediata posguerra, nos referimos

a ellos y hablamos de homogeneidad, no precisamente porque se caractericen por su extraordinaria calidad -ya que, como vimos, carecen de ella un alto porcentaje- y, por tanto, no logren la cualidad de modélicos, sino porque la literatura narrativa atraviesa un período en el que las formas tradicionales llevan la voz cantante y, entonces, a través de ellas la esencia del género se manifiesta con una uniformidad mayor.

"Decayó la narrativa hacia finales de los años veinte -según aprecia Erna Brandenberger en las palabras introductorias a su trabajo (8)-, sin duda, por influjo de la nueva estética de la "Deshumanización del arte" de Ortega y Gasset. El ideal de la época era la prosa lírica. No se estimaban los relatos en que era importante el argumento y apenas se escribían cuentos.... La guerra civil, que tantas cosas destruyó, acabó también con el ideal estético de Ortega. Desaparecieron los obstáculos para el cuento literario. Pero como la contienda había creado un gran vacío (...), era preciso crear una nueva tradición". Y en el intento de forjar una tradición "asistimos -como matiza Santos Sanz Villanueva, al referirse a la novela del momento (9)- al nacimiento de una generación nueva que domina casi en solitario la producción narrativa de los años cuarenta, lo cual constituye un fenómeno poco frecuente en los procesos culturales. Así se explica la preponderancia de formas convencionales y tradicionales y la ignorancia durante varios lustros de toda clase de planteamientos renovadores. En esas circunstancias, lo más fácil es acudir a una historia de raíz autobiográfica, despreocupada de problemas formales, o reiterar los establecidos modelos decimonónicos, realistas y costumbristas." Así, con la ausencia de una voluntad innovadora, aunque, eso sí, con "voluntad de resurgimiento" -como en muchos otros aspectos de la vida española-, la prosa narrativa acoge de nuevo la tradición realista y en sus cultivadores "los primores de estilo, las ocurrencias ingeniosas, los experi-

mentalismos técnicos, la densidad ensayística es algo que diríase no va con ellos", en opinión de José María Martínez Cachero (10).

Pero si hasta ahora hemos hablado de tradicionalidad y de una innovación técnica venidera más que existente en los años cuarenta, en cuanto al cuento literario se refiere debemos resaltar un aspecto importante que de alguna manera también nos aclara la no presencia de nuevas formas. Concretamente nos referimos al hecho de que para muchos estudiosos del género -tal como ya vimos en otro capítulo de nuestro trabajo- la clave diferenciadora e identificadora está en la trama, en la calidad de los temas; por lo que durante mucho tiempo el aspecto temático ha sido mucho más cuidado que el formal. Recordemos, a modo de ejemplo, entre otras las opiniones de Mariano Baquero Goyanes, por un lado, respecto a los temas, "me limitaré a repetir aquí la opinión (...) de que es la calidad de los temas, más que las dimensiones, la que podría servir de clave con que diferenciar la novela del cuento y la novela corta" (11); o "se diferencia en la índole de los asuntos, de los temas, ya que los encarnables en forma de cuento no suelen admitir fácilmente su ampliación novelesca" (12); y por otro, respecto a las técnicas, "en principio no parece haber más diferencia que la puramente cuantitativa entre los recursos técnicos de que se vale el novelista, y los empleados por el autor de cuentos" (13).

No obstante, ya que estamos ante la esencia misma del género, daremos un paso más. Todo el amplio campo de posibilidades temáticas -de las que en nuestro caso concreto hemos resaltado, en páginas precedentes, las más cultivadas, las más representativas-, que se ofrece al cuento literario, no es diferente en sí al campo temático que se ofrece a la novela -por citar al género narrativo por excelencia-, sino que es el tratamiento lo que le transforma en especial. Igualmente ocurre con las técnicas. Por ello, lo que les hace ser temas y técnicas no-novelescas, específicas del cuento, y por

tanto lo verdaderamente característico, en última instancia, de esta manifestación narrativa, bajo lo cual queda supeditado todo lo demás, viene a ser la intensidad, lo sintético, la concentración, la reducción, en definitiva, que hace surgir como común denominador de todos los demás elementos lo que pudiera llamarse el "realce intensivo" -impuesto por los límites, por las reducidas dimensiones-, "la capacidad para revelar en una parte la totalidad a la que alude", en palabras de Gonzalo Sobejano (14), a las que añadimos otras de Mariano Baquero, bastante elocuentes:

"...Se diría que con sólo reducir la escala, con miniaturizar en el cuento lo que en la novela tiene dimensiones normales, habríamos obtenido un correcto repertorio de técnicas narrativas no diferenciadas de las novelescas.

Sin embargo el problema de las técnicas narrativas aplicadas al cuento resulta más complejo de lo que a primera vista pudiera parecer, y precisamente por virtud de los especiales fenómenos y consecuencias que conlleva y suscita el citado proceso de reducción o de condensación." (15)

Curiosa y engañosa dificultad, tantas veces aludida, encerrada en la brevedad del relato, que en la mayoría de las ocasiones impide conseguir un buen resultado, máxime en momentos -como estos años cuarenta- en los que circunstancias literarias y extraliterarias tan especiales condicionan la creación artística, narrativa, que maneja una serie de elementos, que al margen de cualquier postulado novedoso van a configurar la realidad de un género, tal y como veremos a continuación. Nos centraremos ahora en los personajes en sí, para luego seguir con aspectos estructurales y técnicos.

Cuando, entre muchos intentos por descubrir y definir al cuento como género literario, observamos, por ejemplo, que en una revista, en Juventud, en 1942, se desvela -como vimos- que "el secreto del cuento no está demasiado en su 'manera literaria', pero no cabe la menor duda que sus virtudes -como las virtudes del cuentista- radican en el enfoque característico, que proyecta una especial luz y sombra sobre la narración", y se añade que "el cuento es como la buena o mala sombra de una vida particular, de un personaje, de una ciudad, de un estado de ánimo..." (16); y que luego, años más tarde, Enrique Anderson Imbert, en su Teoría y técnica del cuento (17), recoge distintas definiciones, en las que se cita varias veces la palabra "personaje", como lo demuestra ésta que reproducimos: "Un cuento es la breve y bien construida presentación de un incidente central y fresco en la vida de dos o tres personajes nítidamente perfilados: la acción, al llegar a su punto culminante, enriquece nuestro conocimiento de la condición humana"; no estamos sino corroborando la importancia del personaje y lo esencial que resulta su presencia en la narración. Realidad que se hizo palpable en los más remotos orígenes del género, si pensamos en la propia etimología de los términos con que se suele denominar a este tipo de escrito breve, pues tanto si acudimos al étimo latino de "cuento" -'putare', 'computare', 'computus'-, al de "narración" -'narrare', 'narratus', 'narratio-onis'-, o al de "relato" -'ferre', 'referre' y su supino 'relatum'-, va inmersa en ellos la idea de enumeración e interdependencia de unos sucesos evidentemente protagonizados por algo-alguien, que surge como la fuerza agente, la mayoría de las veces, de los acontecimientos que construyen la trama.

Elemento básico en el cuento literario, así como, salvando las debidas distancias, resulta también imprescindible en narraciones de mayor envergadura y volumen. "Los personajes -en opinión de Vitor Manuel de Aguiar e Silva-

constituyen uno de los elementos estructurales básicos de la novela. El novelista crea seres humanos, situados en un espacio determinado, que se mueven en una determinada acción" (18). Por lo tanto la presencia de estos protagonistas no se cuestiona por ellos mismos, como vemos, sino que su verdadera valoración, e incluso su justificación, se encuentra en la relación que mantiene con los otros elementos. "Según el análisis de Lukács -añade Aguiar e Silva-, la novela es la forma de la virilidad madura, la historia de la aventura de un agonista problemático que busca, en un mundo degradado, valores auténticos. Su contenido 'es la historia de un alma que va por el mundo aprendiendo a conocerse, que busca aventuras para experimentarse en ellas y que, a través de esta prueba, da su medida y descubre su propia esencia' " (19). Individuo problemático bajo una concepción de la novela mucho más compleja de lo que a simple vista se puede plantear en el cuento, en donde sus limitaciones no permiten complicaciones dilatadas y por ello la obra, al presentarse de una forma mucho más compacta, más "intensa", sus elementos permanecen en una relación, si cabe, más estrecha, como iremos descubriendo en sucesivas ocasiones.

Cuando estudiamos los temas preferidos y más utilizados en los cuentos de los cuarenta hacíamos alusión, inevitablemente, a los personajes que se veían envueltos por una determinada temática y que de alguna manera estaban mediatizados por esta especial circunstancia. Así, en el tema de la guerra, enfocado desde el punto de vista del vencedor, se resalta la heroicidad de los jóvenes "nacionales" frente a un enemigo cerril. En la temática amorosa, la presencia de tal sentimiento o su ausencia matiza la personalidad de los protagonistas, sea cual sea su edad, con la esperanza y la alegría de vivir o con la desolación y la tristeza. El humor ayuda a resaltar bajo un prisma caricaturesco, satírico o irónico actuaciones o rasgos de los personajes. El

tema religioso viene a ser protagonizado por personas virtuosas y de moral intachable. Los personajes históricos pretenden dar autenticidad a vivencias ficticias rescatadas de un pasado más o menos lejano. Con la fantasía cobran vida seres mitológicos o elementos a los que se les atribuye cualidades humanas. Y en el tema policíaco surgen personajes temerarios, aventureros, misteriosos, con personalidades bien definidas que se inclinan a la defensa del bien y de la justicia, o por el contrario incurren en el mal y actúan en contra de la ley.

Son personajes, la mayoría de ellos, que consiguen alcanzar su verdadera individualidad e independencia a base de una suma de rasgos introvertidos y extravertidos, de notas morales, físicas y de comportamiento que los hacen diferentes entre sí, a la vez que los asemeja a los de igual "especie", y los acercan a los "personajes típicos" más que a los "personajes característicos", si seguimos la línea marcada por Enrique Anderson Imbert (20), cuando dice:

" En primer lugar, en una narración sólo encontramos individuos.... En segundo lugar, esos individuos no existen fuera de la narración.

En casos extremos se puede decir que un personaje es, cuanto más característico, menos típico, y viceversa. (...) Un personaje no es real: es un ente abstracto. Y lo calificamos de 'típico' cuando es el resultado de una abstracción de alto grado: en él se concentran muchos individuos intuidos separadamente y luego concebidos en una sola figura.

El tipo es, pues, una idea que unifica observaciones sueltas(...) Los atributos del personaje típico valen para todo un sector de la naturaleza humana (...)

Los rasgos individuales pertenecen al arte de contar; los tipificadores, al significado del cuento.

Paradójicamente, los caracteres individuales constituyen la mayoría y los tipos colectivos están en minoría (...) Los tipos son extremistas, extravagantes y excepcionales (...) Los personajes muy vistos no son necesariamente típicos: su función es facilitar el desenvolvimiento de la trama (la hermanita abnegada, v.gr.). Los personajes típicos, en cambio, representan un modo de entender a los hombres y de caracterizarlos(...) Se los diferencia por un detalle: los personajes característicos manifiestan sus cambios psicológicos mientras actúan; no así los típicos, que se muestran a cara o cruz -como monedas revoleadas en el aire- según la conveniencia de la trama."

Son personajes además que, al seguir la corriente realista imperante, nos pueden resultar más o menos familiares y de fácil localización en el entorno de la época, pues dentro de su propia y personal caracterización encontramos notas que los aproxima entre sí y los hace guardar parentesco con los otros que se encuentran en circunstancias parecidas. Veamos, por ejemplo, un relato en el que curiosa y excepcionalmente -ya que son escasos en estos años- podemos hablar de "tipos" y "característicos". Nos referimos a La Ascensión a la Fuente (Letras, 1939) de Jorge de Santa Marina, en donde se tipifica la colectividad y, dentro de ella, se caracteriza a los dos protagonistas. "Si la intención del cuentista -dirá Anderson Imbert en la página 354 de su ya citado libro- es describir las costumbres de una sociedad, sus personajes se colectivizan", y así Santa Marina pretende reflejar un ambiente de adolescentes, colegiales menores de dieciocho años, situados en diferentes lugares y momentos del día -salida del colegio, velada literario-musical en un pequeño teatro, reuniones de estudiantes en un local con radio, billares, ajedrez, etc.-; y de entre varios personajes que forman esa colectividad -Manolo, Carmenchu, Pepito Tejada, Lolita de Diego,...-, individualiza a Ascensión Lozano y a Fermín Lafuente, personajes en los que se centra a la mitad del relato, para resaltar y materializar el sentimiento amoroso en ellos dos:

"-¿Habéis reparado en lo serio que está Fermín Lafuente?... ¿No habéis notado en su frente como una densa nube de preocupación que le anega el espíritu, encerrándolo en la oscura y malsana cárcel de la tristeza y melancolía? Pues no os quepa la menor duda, amigos: ¡es que está perdidamente enamorado de María Ascensión Lozano!..." (Letras, 15-julio-1939, página 94)

Al resaltar el estado de enamorado, pone de relieve precisamente una nota común y familiar a otros muchos que en situación parecida pueden

presentar los mismos síntomas, pero esa generalidad, cuando se concreta, termina adaptándose al personaje determinado que evoluciona de una forma singular en una trama también específica; de ahí que la convencionalidad de un personaje no lo transforme necesariamente en típico y resulte ser éste lo "excepcional", o por lo menos la suma abstracción que cambia de matiz al darle un nombre y unos apellidos, una personalidad interna y externa, y un modo de actuar.

Si seguimos abundando en el personaje de relato amoroso -por otro lado, el más publicado en estos años cuarenta- veremos como los arriba citados encajan dentro de los protagonistas ideales para este tipo de narraciones -y por ello también nos resultan familiares-, ya que se encuentran entre los personajes más frecuentes y usuales, a criterio de Francisco Solís, quien en tono bastante irónico, destaca una serie de tópicos en Como se escribe una novela "rosa" (Domingo, 9-julio-1944), entre los que no podía faltar la alusión a sus protagonistas:

"Ellas. Tienen que ser muchachas de una transparencia etérea (...) El color del cabello no importa, pero si son rubias se prestan mejor al tema y originan pasiones arrebatadoras."

"Generalmente las protagonistas viven de sus rentas y se dedican a 'sus labores', pero también las hay, y en no floja cuantía, mecanógrafas, dependientas de algún lujoso establecimiento, estudiantes, artistas, etc., que son las que hacen bodas estupendas."

"Ellos. (...) Tienen que poseer una magnífica estatura, cabello abundante y ondulado (los calvos no tienen la menor aceptación), una voz bien timbrada, un sí es no es campanuda para las circunstancias que así lo requieran. Su sensibilidad será capaz de emocionarse ante una puesta de sol, una noche de luna, las olas del mar (...) Poseerán una conversación variada y amenísima (...) y es muy conveniente que practiquen toda clase de deportes (...)"

"En cuanto a sus profesiones, tienen que estar también en razón directa de su no vulgar personalidad: médicos (...); abogados (...); ingenieros, sabios inventores, militares, marinos, aviadores, nobles cargados de pergaminos y castillos, hijos del dueño de una fábrica, artistas, escritores o peluqueros."

Cánones bien marcados que sólo necesitan tomar forma y cobrar vida en las diferentes historias, que por otro lado potencian la figura de sus personajes según la actuación o participación más o menos directa en el desarrollo de la trama. Si hasta ahora, a título ilustrativo, hemos reparado en los protagonistas de un relato amoroso, y antes hemos referido la íntima relación que guarda el personaje con el tema, veamos ahora, en el mismo tono de generalización, cuáles son los principales métodos de caracterizar a los personajes precisamente en ese momento de "cobrar vida"; forma también de demostrar qué personaje es el que predomina en el panorama cuentístico de entonces.

En primer lugar, insistimos en la importancia que cobra el personaje individual frente al colectivo en los relatos de la época. No es ninguna novedad y resulta lógico debido a las cualidades propias del género. La brevedad impide la mayoría de las veces que la comunidad y la pluralidad tengan cabida en los estrechos límites de una narración, aunque, eso sí, la referencia, la alusión, la ligera pincelada, no resulte extraña, máxime cuando cada individuo viene a representar una parcela de la realidad social a la que pretende darnos a entender que pertenece.

Las escuetas dimensiones del cuento, al no dar suficiente juego para que el protagonismo colectivo predomine en el desarrollo de la trama, dificultan la localización de trabajos en los que la trama no se canalice por algún que otro personaje más destacado, con aires de individualidad, al que finalmente terminaremos adjudicando el papel de protagonista; y todas esas puntuales referencias y alusiones configurarán el ambiente y el contexto que a modo de pequeñas claves -aunque no por ello indiferentes ni minimizadas- ayudan a la evolución de la trama y al enriquecimiento del propio personaje, envuelto por esa atmósfera de la que emerge, porque pertenece a ella, o a la que acude como

participante o como mero observador. En A la sombra de la Colegiata, de Camilo José Cela (Juventud, 1943), el conjunto de personajes se ven sumidos por una fuerza mayor que viene representada por la ciudad, entidad física en cuanto a conjunto de edificios -en el que resalta, por supuesto, la Colegiata-, que en determinado momento del relato adquiere la fuerza del protagonismo, aunque luego va cediendo su papel a los habitantes de la casa de doña Julia y de don Sebastián, siempre marcados por la presencia inevitable del entorno:

" En la ciudad, cuyos orígenes se perdían en las sombras misteriosas de la Edad Media, había una Colegiata (...)

La Colegiata tenía tres torres -la Torre Gorda, la Torre del Miserere y la Torre del Francés- y un reloj que hacía desgranar en suaves arpegios -y de cuarto en cuarto de hora- su campanil para que los vivos se estremecieran, también de cuarto en cuarto de hora, ante la inexorable marcha hacia la muerte. (...)

La Colegiata agrupaba las casas a su alrededor, como una gallina a sus polluelos. Bajo la blanca toalla de la nieve, todas las casas parecían iguales; nadie al verlas así, adivinaría ese mundo de graves preocupaciones, de profundos mínimos problemas, que familias enteras se obstinaban en no resolver, de alegrías fugaces que duran tan sólo un día de boda, unas horas de bautizo o de primera comunión...

Y, sin embargo, si ahora nos fuera dado verlas al claro y violento sol del estío, nos percataríamos de que no había dos iguales, de que se levantaban unas por encima de las otras, de que refulgían cada una de ellas con mil brillos o mil sombras diferentes.

Pero la ciudad ¡era tan hermosa y tan disparatada!

Por encima de esos tejados que eran toda la ciudad, la Colegiata levantaba sus agujas, no tan orgullosas como bellas; (...)

La casa de doña Julia y de don Sebastián estaba en la Cuesta de Abajo, a la salida de la ciudad (...)

Don Sebastián era catedrático de Instituto, catedrático de Historia..."

Por otro lado, si acabamos de ilustrar al personaje que surge de su propio contexto, de su propia colectividad, también podemos ver en Espérame siempre a las seis, de F. Bonmati de Cobecido (Fotos, 1942), por ejemplo, la otra posibilidad en la que el personaje individualizado se encuentra entre una colectividad, de la que no ha emergido y a la que acude como mero observador;

mientras que permanece en ella, en la colectividad, forma parte del conjunto, aunque conserva su propia identidad. Fernando, nuestro protagonista de turno, a lo largo del relato va conectando con diferentes circunstancias en las que la totalidad representa la suma de individualidades difusas; así, lo encontramos en un viejo café,

" La parroquia del romántico establecimiento -espejo, terciopelo y mármol- estaba formada, en su mayoría por escritores, actores, pintores, músicos y toda esa pléyade de gentes que viven, ceñido al arte, el fracaso de su gran sueño de triunfos: bohemios, monstruos y magníficos locos de la teratología carreriana."

más tarde acude a un baile popular,

" Esa noche le invitaron los amigos a ir a un baile, en los Cuatro Caminos. Se celebraba en el salón de los sótanos del Metropolitano. Era uno de esos bailes chulescos y de circunstancias, que remedan los tiempos triunfales del casticismo madrileño. Acudían a él las gentes de la popular barriada madrileña, ansiosas de lucir su fervor por todo lo castizo y desterrado en el baile (...)

Parejas girando, solemnes y graves, con esa porsopopéyica importancia que da el castizo madrileño al acto de bailar. Grupos alrededor de las mesas. Algarabía en los palcos. Y una fila de mujeres jóvenes sentadas en sillas, sin bailar ni consumir nada. Otra de hombres. Y allá, junto a la puerta de entrada un revuelo de muchachas jóvenes, zureando junto a las mesas golosas de los potentados con botellas de sidra."

luego, sube a un tranvía, donde descubre de nuevo a la enigmática María Isabel, a quien decide seguir,

" Y al ver que no lo conseguía y se acercaba la hora, montó en el primer tranvía de Ventas que iba en dirección a Goya. Subió a la plataforma de delante, apretada de gente. Y allí permaneció, casi inmóvil, hasta el término de su trayecto, prensado por un guardia civil con su familia, una pareja de enamorados y una criada con un fardo exuberante de ropa."

y en esta persecución, por último, una vez más, se encuentra inmerso, muy a su

pesar, en el tumulto de "una masa de gentes endomingadas, polvorientas y vociferantes que bullía a lo largo de la Plaza de Toros, entre tenderetes de verbena"

" Aquí, un grupo de babiones de tosca faz renegrida de soles viendo a un soldado lucir sus músculos dando mazazos contra un soporte; de vez en vez sonaba un timbre y se abría una sombrilla en lo alto de dos barras de hierro paralelas y ascendentes; la gente comentaba curiosa; el soldado sonreía fanfarrón. Allí, un churrero, aceite y humo, apretaba la jeringa de su fábrica en esa postura que es guardia y defensa de cabeza en los combates de boxeo; frente a él, ojos de gula impacientes, unos niños se relamían, esperando con ansia el momento de morder los churros que les iban dando atados con verdes juncos. A la derecha, giraban, repletas de gritos, las barquillas absurdas de un carrusel. Voceaba sus golosinas pringosas una vieja aquelárrica, sabática y nariguda. Unos mocetones atisbando descuidados, chicoleaban a unas muchachas que se columpiaban chillonamente en las barcas. A la izquierda, sonaba el rebote metálico de los balines de un tiro al blanco sobre paisajes móviles. Refían a gritos unos golfos por la posesión de unas castañas pilongas caídas a un comprador. Y en la barraca de monstruos voceaba, bigotudo y gigante, un hombre que tenía en una mano un cornetín y en la otra un sombrero homgo. Lloraba un niño. Refía una madre. Se revolvía una moza contra un galanteador. Y sonaban a un tiempo varias musiquillas de organillo todas parecidas, populares y chulas.

Fernando se escurrió, desesperado y maldiciente, por entre aquella verbena absurda y extemporánea."

Como observamos, cuando el relato se decanta por reflejar el ambiente y decide dar el protagonismo a la colectividad, es cuando más cerca estamos del costumbrismo, tal como ya apuntaba Enrique Anderson Imbert (21) -"Si la intención del cuentista es describir las costumbres de una sociedad, sus personajes se colectivizan"-; inclinación a veces inevitable en unos años en los que la postura realista -huella del realismo decimonónico- es la predominante y la más adoptada por los escritores del momento. De esta forma, se capta la totalidad de las acciones sin resaltar ninguna en particular; por ello, llegados a estos momentos, el desarrollo de la trama afloja el ritmo hasta detenerse en ocasiones. Parece que no se avanza y el hilo conductor, el

personaje protagonista -y con él, el mismo relato-, se enriquece ante la multiplicidad de perspectivas que le ofrecen ese conjunto de personajes menores -que, por otro lado, actúan sin efecto inmediato ni decisivo en esencia misma de la acción primordial-, a modo de río cuya corriente desemboca en un remanso, más o menos extenso, para luego seguir su marcha por el otro extremo. La individualidad, inmersa en la colectividad, vuelve de nuevo a destacarse y a ser ella misma, a quien el autor de nuevo le cede las riendas. Fernando, en el ejemplo anterior, atraído por la fuerte personalidad de la mujer que puntualmente aparecía a las seis en aquel viejo café literario, insiste en descubrir el enigma; tropieza con distintos ambientes colectivos, pero su inquietud individual no cesa hasta el final, cuando por boca de su amigo Enrique conoce la verdad.

La colectividad y con ella, si queremos, el afán costumbrista, vienen a significar en este pretendido realismo un refuerzo en la constatación y en la captación del entorno vital del personaje -y en última instancia del autor-. Si, como se expresó Camilo José Cela en las notas introductorias a su libro de relatos El bonito crimen del carabinero y otras invenciones (1945), "una novela es, pensémoslo bien, la fe de vida de un pueblo, y de un momento, interpretados ambos literariamente. El personaje es el fedatario, nunca el documento mismo" (22), está en manos de los personajes -en este aspecto cuantos más, mejor- el confirmar y dar credibilidad con su presencia a esa realidad literaria, que quedará, con la pluralidad de voces de una comunidad, más sólidamente representada y equiparada a la realidad del espectáculo del mundo.

Bajo esta perspectiva, no resulta extraño, como decíamos, que en algunos relatos esté presente la colectividad -aunque su presencia sea ocasional- en alguna de sus múltiples posibilidades, siempre relacionadas con circunstancias

y acontecimientos sociales que requieren espacios apropiados para tales congregaciones; espacios que se mostrarán grandes o reducidos, cubiertos o al aire libre, estáticos o en movimiento, privados o públicos, ...; pero siempre con la certeza de albergar y acoger a la pluralidad. En Fontana, la tranquila, de Eugenia Serrano (Medina, 1942), es todo el pueblo con su vecindario el que pretende mejorar su aspecto ante los rumores de fundar allí una nueva Meca del cine español. También las tertulias, tan frecuentes en nuestra sociedad, permiten la multiplicidad de personajes, bien sean en casas, patios o casinos, como descubrimos en Las cuevas de Torrespada, de Víctor Espinós (Letras, 1942); Por vez primera, de Luis Bonell (Y, 1942); Las amistades de don Manolito, de Fernando Castán Palomar (Fotos, 1941); Metemuertos, de Juan F. Muñoz y Pabón (Letras, 1939); El huerto del francés, de Juan F. Muñoz y Pabón (Letras, 1940); La carta del Atlántico, de Julián Ayesta (Haz, 1944); Las madres casamenteras, de Luis G. de Linares (Domingo, 1944); etc. Otras veces se prefiere localizar a los distintos personajes en lugares públicos, como tabernas, cafés, bares, salones de té,... en Las tres viudas, de Juan Quirant (Lecturas, 1943); Su primer amor, de Nolo (Y, 1942); En el banquete mensual de los asesinos, de Roberto Castillo (Fotos, 1941); Troyanos, 1942, de Fernando Castán Palomar (Letras, 1942); El cándido ardid del hombrecillo del trombón, de José Luis A. Bellogín (Fotos, 1942); Cosas del diablo, de Sebastián Juan Arbó (Destino, 1940); etc. Lugares públicos que nos recuerdan a otras edificaciones dedicadas al descanso o a la diversión del tipo de los balnearios, los hoteles, los teatros, los cines, las plazas de toros, etcétera, como en Divorcio de moral, de Jacinto Octavio Picón (Letras, 1939); El encanto de Cenicienta, de Julia Méllida (Letras, 1940); Comedia de estío, de Julián Reizabal (Lecturas, 1943); La venta de Encarnación, de Angeles Villarta (Domingo, 1943); La piedra en el lago, de V. Cremer Alonso (Fantasía, 1945);

Estrategia sentimental, de Javier de Montemayor (Medina, 1943); Mi jaca andaluza, de Manuel Pombo Angulo (Fotos, 1941); los relatos recogidos en el volumen de Joaquín Buxó de Abaigar Cuentos de balneario (1946);... Sin olvidar todas aquellas aglomeraciones que han provocado tanto derroche de imaginación para reflejar su diversidad y riqueza en tan variopinta congregación; nos referimos a fiestas y bailes de toda índole (aristocráticas, populares, juveniles, de caridad, verbenas, y un largo etcétera), a medios de transporte (tranvías, trenes, etc.), a mercados y hasta la tan socorrida casa de vecinos:

" Finalizada la ceremonia religiosa, la gente, desbordándose por la amplia portalada, se desparramó por todos los ámbitos del campo. Los mozos acudieron a los carros de bebida y pronto el chorro dorado de la sidra repiqueteo cristalinaamente en el borde de los vasos amplios, brotando canciones al son de las notas brujas de la gaita. Las rapazas, reunidas en corrillos, charlaban y reían, haciendo comentarios pícaros, dando al aire carcajadas jóvenes, hechizadas de frescura de amanecer. Los de edad un poco más respetable, buscaron el cobijo de la sombra de los castaños que había plantados en las cercanías, puesto que no era plato de gusto aguantar sobre las testas el sol, que si bien en primavera, picaba que era un verdadero gusto, señor. Si no que lo dijera "el Xatero", aquel hombretón craso y abundante, que sudaba la gota gorda entre resoplidos.

Armóse un poco de baile, muy poco, para entonar los estómagos, preparándolos para el próximo yantar. Más tarde, quizá a imperiosas llamadas de tal órgano, la gente fue encaminándose cada cual a su morada, aflorantes del rico olorcillo del potaje sabrosísimo..." (Angeles Velázquez, La Nidia, Domingo, 20-junio-1943, p.12)

" Joaquín Uriarte dejó de leer; dobló el periódico y se dispuso a abandonar el vagón. El tren ligero, que unía la ciudad con los pueblos fabriles de los alrededores, habíase detenido en la estación terminal. Los viajeros -empleados en las oficinas, obreros de las fábricas, campesinos- dejaban el convoy, absortos los unos rememorando incidentes de la jornada, comentando órdenes y noticias con los compañeros de taller o de despacho; preocupados los otros por el acarreo de cestas cacareantes y vasijas metálicas. Algunos corrían para alcanzar los autobuses; los más caminaban despacio con la desgana del que ha consumido, hace tiempo, en el doble diario recorrido, las emociones de la ruta. Por todas partes veíanse caras diferentes, sin ese gesto ávido, anhelante, del viajero acuciado por la dulzura de los familiares abrazos; sin la impaciencia del hombre próximo a incorporar su actividad al ritmo natural de la vida des-

pués de la sincopa extraña del viaje; sin la prisa gozosa de quien se sabe esperado en el andén. Joaquín salió de la estación ..."
(María Antonia Sanz Cuadrado, Retroceso, Fantasia, 29-julio-1945, página 64)

" El día siguiente era jueves, día de mercado. Desde muy de mañana despertaba a los vecinos el trasiego de animales y vehículos de un lado para otro. El berrinche de los tocínillos conducidos a la plaza hubiera sido suficiente para despertar a toda una comarca. Pasaban los bueyes lentamente, como si quisieran barnizar el aire con la cola, blandida a uno y otro lado de las estrechas calles con tanta parsimonia y gravedad que los transeúntes tenían que guarecerse en los portales. Sacamuelas y vendedores de baratijas y músicos ambulantes; faquires e imitadores de pájaros; y la chiquillería correteando entre las piernas de los comerciantes o parada un momento, con la boca abierta, ante los vendedores de avellanas."
(Ignacio Agustí, El viaje de Filomena Cardús, Destino, 11 y 18 de mayo de 1940, página 6)

" A la otra mañana empezó la ofensiva. El 'espía' fué saludado con un gruñido por las porteras. La rubia escupió en el suelo a su paso. Al cruzarse con el ex señor, éste se puso a toser y a arreglarse, temblando, los puños, sin devolverle el saludo. Al coincidir con la hermana de la idiota, ella le miraba de arriba a bajo, con desprecio. La mujer del deliniente apartó sus criaturas con gesto de preservarlas de un roce apestoso. Cuando fué con el marido el encuentro, dolorido en el alma que aquel elemento de confianza del gobierno 'leal' pudiera ser molestado en su meritoria tarea, por falta de valor no se atrevió a ponerle alerta; pero en un impulso irresistible, en que condensó su generoso anhelo, miróle intensamente, parpadeando, como quien dice: "No se fíe de esa gente". Y pasó de largo."
(Miguel Llor, Un espía en la casa, Destino, 16 de septiembre de 1939, página 6)

No obstante, a pesar de todos estos ejemplos, insistimos en que el peso del protagonismo recae fundamentalmente en los personajes individuales. Individuo que no siempre resulta desligado de una manera total de la colectividad, como vemos, pues es inevitable, en muchos aspectos, eludir y olvidar su condición social. Rescatar al individuo de la colectividad, de su colectividad, no es tarea fácil -como en principio puede parecer-, ni se consigue con iguales resultados, ya que la clave no está tanto en la

identificación y materialización de la individualidad, como en la actuación y en la responsabilidad adjudicada respecto al desarrollo de la acción, si de protagonismo hablamos.

Parece elemental que un nombre y unos apellidos sea un comienzo más que suficiente para que surja el individuo, y si este nombre se relaciona con unos rasgos externos e internos obtendremos la descripción ideal de su personalidad, que se complementará con una determinada acción. Pero la realidad es que no en todas las ocasiones tenemos el completo retrato literario del personaje, ni en otras muchas la actuación se encuentra a la altura del individuo descrito. Con ello queremos adelantar que no destacan estos relatos de posguerra, como veremos, por la elaborada construcción de inolvidables personajes, aún sabiendo que para ello no es totalmente imprescindible la presencia de estos elementos antes aludidos (descripción física, nombres, presencia en el relato, etc.) para la consecución de un buen resultado, pues incluso se da el caso, por ejemplo, del protagonismo ausente, aquel que se considera el elemento desencadenante de toda la trama y que en gran medida la actuación de todos o casi todos los restantes personajes se justifica por su existencia y no por su presencia. En Fontana, la tranquila, de E. Serrano (Medina, 1942), entre otros casos, nos encontramos con unos personajes que sin estar presentes físicamente en el relato -sólo en las últimas líneas-, sí lo están en boca y en mente de toda una pequeña ciudad de Castilla, que es capaz de cambiar su actividad -y la de sus habitantes: don Cristobal Ruiz, don Mariano Aguado, don Avelino Cifuentes, don Agustín Pozueta, don Zenón Santos, Charito Requejo, etc.-, durante seis meses, ante el anuncio de la llegada de estos personajes:

" ...Todo pasó a segundo plano y sólo el nombre de don Braulio Hercájar y el de su hijo Joaquín -"Quinito" le llamaban- iba de boca en boca...

No se sabía nada en concreto, pero el acontecimiento traumatizó la vida apacible de Fontana, sacándola de su aburrido letargo de siglos (...) la vida fontanera era un hervidero de actividad. Todos los establecimientos remozaban su estructura y se veían circular por ellos hombres con blusas y monos blancos, cubos de yeso, tablones, etc, cuando no se leía en muchos el "cerrado" por reforma, (...)

...el Concejo de la ciudad creyó llegado el momento de reunirse en sesión extraordinaria para aportar el esfuerzo "del honrado Municipio", uniéndolo a la actividad febril de los vecinos. (...)

Al concluir la sesión, se acordaron muchas cosas. Entre ellas, votar un crédito de obras públicas para embellecimiento de la capital y hacer un homenaje a "Mis Fontana", (...)

...Fontana se hallaba levantada en la mayoría de sus calles, y por las afueras se construía a velocidades de vértigo."

Si tenemos en consideración la terminología empleada por E. M. Forster en Aspects of the Novel, (1927) (23), sobre las dos especies fundamentales de personajes novelescos: los personajes "diseñados" o "planos" (los "flat characters": los que se definen linealmente sólo por un trazo, por un elemento característico básico que los acompaña durante toda la obra, en la que permanecen con un comportamiento inalterable y esperado por el lector) y los "modelados" o "redondos" (los "round characters": los que ofrecen una complejidad muy acentuada, con multiplicidad de rasgos, frente al trazo único de los anteriores); y uniéndolo a lo anteriormente expuesto sobre el personaje "típico" y "característico", diremos -aún a sabiendas de lo frío y a veces inexacto que puede resultar el etiquetar y encasillar bajo la fuerza de un término-, que abundan en estos cuentos de la inmediata posguerra aquellos que más se aproximan a los "diseñados" o "planos", en lo que se refieren a la simpleza y elementalidad de su planteamiento, sin llegar a ser, claro está, "característico", por su no evolución, por su no manifestación de cambio psicológico mientras actúan; y si alguno, rara excepción, puede acercarse a la calidad del "modelado" siempre estará en la escala simple y no compleja. De

todas maneras no debemos olvidar, una vez más, que esta terminología está creada para el personaje de novela y dentro de lo posible intentamos aclimatarlo a la brevedad del cuento; no obstante, Enrique Anderson Imbert insiste en que "las definiciones propuestas no son muy precisas. De todos modos, el contraste "flat-round" vale más para la novela que para el cuento, género éste que no se especializa en crear personajes sino en entretejerlos en una trama" (24).

"En el cuento literario -dirá Erna Brandenberger (25)- falta por completo la evolución del carácter de los protagonistas (...) Los personajes se mantienen sorprendentemente invariables desde el principio hasta el fin, incluso cuando se cuenta su agitada vida. Más que ellos mismos, lo que varía es lo que les rodea. Y cuando cambian, es más bien un cambio brusco lo que experimentan, que una evolución interna. Lo normal es que se muestre a un determinado personaje en su actitud característica frente al mundo exterior" El personaje anónimo de Niebla, de Florentino Barrenechea (Domingo, 1942), por ejemplo, pese a encarnar una personalidad difícil con síntomas de una mente trastornada, mantiene como único rasgo sobresaliente y diferenciador la locura, una locura que le hará identificarse al final con el humo, con la niebla, "mi función es envolverme, deshacerme, transformarme, fundirme en niebla. Soy la niebla." Y, por otro lado, en El viaje de Filomena Cardús, de Ignacio Agustí (Destino, 1940), tropezamos con el prototipo de mujer dominante, fría, enérgica -"Filomeno habría sido, sin duda, un padre bonachón y generoso si su esposa le hubiera dado tiempo; pero Filomena Cardús lo había activado todo de tal manera, según su habitual proceder, que en muy poco tiempo le había enamorado, casado, intoxicado, metido en cama y facturado al más allá"-, que, llegado a un momento del relato, debido a una situación que ella no puede controlar, momentáneamente la sorprendemos en un cambio radical: "El

muchacho, entonces, miró el perfil de su madre. Y se dió cuenta de un hecho insólito, que le conmovió hasta el fondo. Filomena tenía los ojos rojos, irritados, y sus labios se movían imperceptiblemente, como si vocalizara breves suspiros."

Personajes ante los cuales el cuentista adopta una cómoda forma de individualizarlos y caracterizarlos, pues, al insistir en los tipos más o menos fijos, con escasa o nula evolución, no necesita acudir a ellos por estos motivos a lo largo del relato y cuidar atentamente su desarrollo, ya que, además, confía en el conocimiento que de ellos ya tiene forjado la propia experiencia del lector. Por ello no es de extrañar que ya en el mismo título -debido quizá a que "su carácter puede definirse con una sola frase", según opina Enrique Anderson Imbert acerca del personaje plano (26)-, se nos adelante una pista, a modo de clave, para desentrañar la individualidad del personaje y prevenir al lector.

Estas "claves" pueden hacer alusión a distintos aspectos que configuran al personaje en cuestión, y que agrupamos en tres bloques fundamentales:

a) aspectos externos, bien en cuanto al físico o en cuanto a su apariencia o indumentaria, como La niña negra, de Josefina de la Maza (Destino, 1941); Tres muchachas rubias, de Carlos Ballester (Fotos, 1941); Aquella señorita pálida, de Mariano Rodríguez de Rivas (Y, 1942); La delgadez de don Isidoro, de Miguel Ródenas (Fotos, 1942); El hombre de los zapatos limpios, de Dora Sedano de Bedriñana (Fotos, 1943); Una mujer fea, de Rafael Rosillo (Domingo, 1943); La muchacha de la falda azul marino, de F. Momntes Aguilera (Lecturas, 1945); El gordo...y la gorda, de F. Fernández Climent (Domingo, 1945); Las mellizas, de Alfredo Marquerie (Domingo, 1946); El ciego de Somontano, de José Vicente Torrente (Lecturas, 1946); ¡Oh...las feas!, de Ma

Luisa Montemayor (Lecturas, 1948); etc. Y los relatos recogidos en volúmenes como El hombre que se convertía en lobo, de Tomás Borrás (Diez risas y mil sonrisas, 1941); La mujer más bella de su tiempo, de Delfino Marín-Baldo (Fin de siglo y otros cuentos, 1944); El ciego y La tía negra, de José Francés (Cuentos de la vida, de la muerte y del ensueño, 1944); Un señor alto y grueso, de José María Sánchez Silva (La otra música, 1941); El viejo Poyán y El tísico, de Mariano Jesús Tudela (La linterna mágica, 1948); Historia apacible de un hombre gordo, de Juan Antonio de Zunzunegui (El hombre que iba para estatua, 1942); La bella Nikakerit, de Conchita Zardoya (Cuentos del Antiguo Nilo, 1944); Madame Boussinery, mujer tatuada, de Luis Antonio de Vega (Mis amigas eran espías, 1943); etc.etc.

b) aspectos internos que afectan a su personalidad y conducta, como Pérez, el vampiro y Un hombre perverso, de Manuel Camacho Marín (Haz, 1941); La timidez de don Teódulo, de Anibal (Juventud, 1942); Eloisa o la tristeza, de José Suárez Carreño (Y, 1942); La belleza boba, de María Pilar Velluti (Domingo, 1942); Sólo tres ateos, de Tomás Borrás (Fotos, 1942); El amigo bueno, de Alcaraz (Fotos, 1943); Tofia la santa, de Julio Trenas (Fotos, 1944); La muchacha gris, de Blanca Espinar (Letras, 1944); Un hombre tímido, de Francisco de Vélez (Medina, 1944); El hombre que ríe, de Pilar Millán Astray (Fotos, 1945); El vengador, de José Méndez Herrera (Lecturas, 1946); La loca de la fuente, de Vicente González Rodríguez (Lecturas, 1948); Coqueta, de Rafael López de Haro (Domingo, 1948);... Más todos aquellos cuentos recopilados en libros, como El misántropo, de Samuel Ros (Cuentas y cuentos, 1942); Un incrédulo, de Azorín (Blanco en Azul, 1944); El erudito florentino, de Adolfo Lizón (Gente de letras, 1944); El buen juez del pueblo Tai y El antiquiote, de Tomás Borrás (Diez risas y mil sonrisas, 1941); Mujeres de

crystal, de Francisco Casares (Vale por una vida, s.a.); Un hombre bien educado, de José Francés (Cuentos de la vida, de la muerte y del ensueño, 1944); Vieja historia de un buen caballero, de José María Pemán (Obras Completas, 1948); Un hombre metódico, de José María Sánchez Silva (La otra música, 1941); El tímido, de Vicente Soto (Vidas humildes, cuentos humildes, 1948); La niña pindonga, de Tristán Yuste (Quemado vivo, 1944); etcétera.

c) lo concerniente a oficios o actividades que permiten encuadrar al personaje en determinadas acciones y en determinados ambientes, como El navegante casi solitario, de Agustín Pombo (Medina, 1943); La manicura, de Francisco Casares (Lecturas, 1945); Un catedrático de Filosofía, de María Pilar Alcázar (Domingo, 1945); La actriz, de Félix Salten (Lecturas, 1946); Lucinda, la faqueresa, de Juan Pérez Creus (Fotos, 1947); La sirvienta, de José Francés (Domingo, 1947); Elizabide el vagabundo, de Pío Baroja (Lecturas, 1948 y Domingo, 1949); La miliciana Judith, de Francisco Camba (Domingo, 1948); Los marineros y sus amigas, de Federico García Sanchiz (Domingo, 1948); El fugitivo, de Rafael López de Haro (Domingo, 1948); El profesor de inglés, de María Pilar Velluti (Letras, 1949); El violinista, de Carmen Sánchez Pastor (Luna y Sol, 1949); El vagabundo, de Rafael Álvarez Gil de León (Luna y Sol, 1949); La institutriz, de Felicidad Blanc (Insula, 1949); La chacha Ramona, de Francisco García Pavón (Insula, 1949); El speaker, de Arsenio Olcina (Lecturas, 1949); Mendigos, de Roberto Molina (Medina, 1942); etc.etc. A los que podemos añadir también los editados en libros, como El doctor Bart. especialista en celos, de Julio Angulo (De 2 a 4, 1943); El drama del artista, de Tomás Borrás (La cajita de asombros, 1946); El filósofo, las discípulas y un disidente, El escritor y las flores, Tres literatos en la redoma y La muerte del poeta, de Adolfo Lizón (Gente de letras, 1944); El mercader de

ilusiones, de Catalina Menéndez (Cuentistas españolas contemporáneas, 1946); El ladrón, de José Francés (Cuentos de la vida, de la muerte y del ensueño, 1944); El chofer nuevo, de Enrique Jardiel Poncela (Para leer mientras sube el ascensor, 1948); La tata Antonia, de José María Pemán (Obras Completas, 1948); Los dos escribas y El primer ministro, de Concha Zardoya (Cuentos del Antiguo Nilo, 1944); El jugador de póker y El saltimbanqui, de Mariano Jesús Tudela (La linterna mágica, 1948); El fakih del pañuelo celeste, de Luis Antonio de Vega (Espías sobre el mapa de África, 1943); etc.

Y no sólo hay que guiarse por las escuetas pinceladas de un título -que a fin de cuentas resulta ser un importante y apreciable adelanto-, sino que una vez metidos en la trama corroboramos la ligera caracterización y construcción del personaje. Son diversos los procedimientos de los que puede servirse el escritor para crear y caracterizar la individualidad de un personaje; la elección de uno u otro siempre refleja intencionalidad por parte del autor, a la vez que persupone un proceso de selectividad, por lo que cualquier acción o rasgo atribuidos es esencial para la configuración total y completa del personaje.

R. Bourneuf y R. Ouellet, refiriéndose a la novela, aunque de cómoda aplicación también al cuento, sintetizan en cuatro los modos en que puede presentarse el personaje: "1, por sí mismo; 2, mediante otro personaje; 3, a través de un narrador heterodiegético; y 4, por sí mismo, mediante los otros personajes y a través del narrador" (27). Pero si estos estudiosos hacen referencia a una caracterización desde el punto de vista de "quién" la realiza, Enrique Anderson Imbert se detiene en los recursos, en el "qué y cómo" se caracteriza (28), y así destaca: a) apariencia del personaje; b) influencia del escenario y el ambiente; c) el carácter mostrado en acción; d)

modo de hablar; e) un personaje visto por otros; f) gustos, preferencias, inclinaciones; y g) procesos mentales del personaje. Por lo que vemos que el personaje forma parte de ese todo compacto que supone una estrecha relación, no sólo con el tema, sino con la acción, el tiempo y el espacio, elementos internos de la obra, a los que acudiremos más tarde; aunque sagazmente, este mismo autor, antes de hablar de los recursos, nos señala dos tipos de caracterización -partiendo esta vez del "quién"-, la "resumida" y la "escenificada", en la que entraría también a formar parte -implicado en la consecución de una meta: un mayor y completo conocimiento del personaje- otro elemento ajeno, el lector: "Caracterización 'resumida' es la que consiste en decirnos, de una vez por todas, qué clase de persona es el personaje. El narrador es quien nos lo dice. 'Dice', no muestra. Es una exposición explícita. Caracterización 'escenificada' o implícita es la que 'muestra' los rasgos del personaje en acción; el lector ve lo que el narrador quiso que se viera. El narrador sugiere; el lector imagina y saca sus propias conclusiones sobre la personalidad del personaje".

Con estos "quién", "qué" y "cómo" llegamos a la verdad del personaje, de un personaje que en nuestra posguerra no le es extraño cualquiera de estos recursos para su construcción, y si extraemos un ejemplar al azar ninguno de sus personajes, menores o mayores, se resistiría a la aplicación de alguno, o varios, de los puntos de vistas arriba expuestos. No obstante, queremos resaltar algunas notas que nos acerquen más a los planteamientos de aquellos años. Primero, fundamentalmente los rasgos caracterizadores los proporciona el narrador, y predomina, por lo tanto, el tipo de personaje presentado y puesto en acción -por este orden-, o sea la caracterización resumida frente a la escenificada, que aún en desventaja no es escasa. Así, por ejemplo, Victor Espinós en Las cuevas de Torrespada (Letras, 1942), después de describirnos un

rincón del casino de Torrespada y a los personajes que allí se encuentran comienza la verdadera trama,

" Era aquel un rinconcillo amable del casino de Torrespada. En él se reunían a cada anochecido don Emeterio, terminada su noble y poco eficaz tarea de desasnar a los chicos de la localidad (...); don Pablo, escrupuloso registrador de la Propiedad del distrito; Paco Lara, juez de primera instancia, mozo de buen aire y chirigotero, (...); el venerable don Jacinto, párroco de Torrespada, cuando sus ministerios se lo consentían; don Fortunato, primer contribuyente por rústica y urbana de la comarca, orador solemne y enfático (...) y, por fin, don Hermógenes, que hacía compatibles sus añoranzas administrativas, como jubilado de Hacienda, de la que fue delegado en la capital, con una vieja afición arqueológica, (...)"

frente a la elección de recursos que Juan Antonio de Zunzunegui ofrece en La vocación -relato recogido en Dos hombres y dos mujeres en medio, 1944-; aquí los personajes se nos presentan ya en movimiento, sorprendidos en un diálogo ("Pedro, mira qué monigotes ha pintado el chico"), y las escasas notas sobre su físico y personalidad -siempre facilitadas por el narrador- surgen ocasionalmente en el desarrollo del relato, a modo de ligeras pinceladas, ya que terminaremos conociéndolos perfectamente por su actuación, sin necesidad de una descripción previa:

" El padre tomó el papel que le extendía la esposa (...) quiso sonreír (...) aconsejó con cierta sequedad (...) Permaneció pensativo. (...)

Don Pedro Achalandabaso, presidente del Consejo de Administración de la Siderúrgica Ibaizábal, ganó la calle. (...)

Tomó a pie a lo largo de la Gran Vía. Iba preocupado (...)

(...) no durmió bien aquella noche (...) Todo un pasado de anhelos matizados, íntimos, que él diera ya por no oídos, habían cobrado voz y sentido a la sola presencia de los monigotes del hijo. (...)

Cursó la carrera de ingeniero industrial sin lucimiento.

Una indecisión de hombre bien avenido con la vida paralizaba todos sus actos. (...)

Era dúctil, y desde la cara alivácea sus ojos grandes acariciaban las cosas con reiterada morosidad.

Hablaba pausadamente. Una aparente indiferencia se apretaba bajo sus palabras. (...)

Tenía una sensibilidad fina. Le gustaba la música, la pintura y el paseo lento acompañado de un libro.

La tradición de hombres de presa, duros y enérgicos, esos que llaman al pan pan y al vino vino, se rompía en él. (...)

(...) decidió ser pintor (...) jugaba a pintor (...) hizo una exposición (...) siguió pintando (...)"

Segundo, las notas internas se suelen desprender de las palabras del narrador en los relatos en tercera persona, y de la propia actuación del personaje en los escritos en primera persona, ya que son muy escasas las narraciones que profundizan en la mente y psicología de sus protagonistas, que, por otro lado, no muestran, por tanto, grandes complicaciones ni contradicciones en este aspecto, como ya vimos en el personaje de Niebla, de Florentino Barrenechea (Domingo, 1942). Tercero, los tipos más extremos y caricaturescos -los de los relatos de humor y aventuras, fundamentalmente-, vienen casi siempre caracterizados por su apariencia, su figura física, sus movimientos, sus rasgos repetidos.

" Sobre el caballete de la nariz, que en el señor López Brandón era cabellón, rimando con su apellido, se le decaraba una vena azul, engarbatada y oscura, que prendía en su lazo todas las miradas, inquietándole a uno el diálogo y la atenta escuela que solicitaba, meliflua pero firmemente, su poseedor.

Si se intentaba descansar los ojos, presos en aquella hondísima y estremecedora sombra, echando su mirar hacia otro lado del rostro, recorríanse unas facciones emaciadas, cubiertas por una piel terrosa y transparente, moteada de ciertos florecimientos enrojecidos, como si aquella cara hubiera sido recién y duramente manoseada por un brusco y descuidado escultor. La nariz, acaballada, como queda dicho, parecía también transparentar lo que no puede transparentarse; la boca era una a modo de arruga indecisa y turbia, y los ojillos, harto acuosos y lagrimeantes, brillaban encuevados y astutos. Entonces, después de un fugaz recorrido buscando donde aquietar la mirada, quedábansele a uno ya definitivamente afincados los ojos en aquella descarada, misteriosa y frágil vena azul que hendía la carolina nariz del señor López Brandón."

(Dario Fernández-Flórez, Historias de granjeros, Fantasia, 15 de julio de 1945, página 46)

Cuarto, cuando más sobresale la caracterización de un personaje por el modo de hablar es precisamente en aquellos relatos en que se recoge bien un ambiente rural, con un nivel cultural escaso, al que pertenece un registro idiomático plagado de vulgarismos; o bien se refleja el habla de una región concreta con sus modismos y voces dialectales.

" Si se quería sacar al tío Pablo de sus casillas no había más que ponderarle el ganado de un vecino.

-Sí, home, sí, son majas, pero como la mi "Tasuga", como ésa, ¿eh puño?, como ésa...

-Home, la "Tasuga" es güena, tién veta y tó lo que usted quiera, pero la "Josca" de...

-Sí, puño, sí, tién lo suyu, pero la mi "Tasuga". ¡Hay que verla dar leche y jalar del carru!

Y así se sucedía la plática, haciendo concesiones el tío Agonías, ponderando el ganado ajeno, (...)"

(R. Frenández de la Reguera, El niño perdido, Lecturas, junio-1943, página 37)

" Sentados en el descanso, fumando el cigarro, los segadores de he- no platicaban ponderando la abundancia del corte.

-Pa mantener veinte cabezas-opinó Quico.

-Corto te queas -dijo otro de los segadores-. Calcula que del praíllo del molino ha sacao Bastián nueve carros de poco más de una cuartilla de tierra. En comparación, lo menos se saca de éste pa hacer tres almiares con lo que aún quea por segar."

(Antonio Reyes, Un nido, Lecturas, septiembre de 1943, página 21)

Quinto, la preponderancia de uno de los recursos de caracterización, antes reseñados, no impide naturalmente la presencia de otros, ya que cuanta más información se reciba de los distintos puntos de vista, más completa será la determinación de los personajes. En Un espía en la casa, de Miguel Llor (Destino, 1939), confluyen unas circunstancias especiales que ponen en juego con claridad varios de estos procedimientos: a) el "espacio vital" en el que se mueven los personajes es una casa de vecinos, en época de guerra, ambiente con la suficiente dosis de angustia e inquietud, que se refuerza con la

atmósfera asfixiante de la convivencia próxima; b) los personajes son presentados en acción, aunque esporádicamente se muestre su apariencia

" Comunicó la mala impresión a su hermana, al verla bajar del brazo con la sirvienta del principal, el pelo ceñido por la cinta roja, a la moda de las burguesas de antes para ir a la playa, sus opulencias comprimidas por la tiranía de la falda, las uñas ribeteadas de negro, teñidas de esmalte."

c) las reacciones de los personajes ante la realidad, sus preferencias y sus inclinaciones, afloran junto a un característico modo de hablar, propio de la personalidad e ideología que representan

" En aquel momento se puso a cantar la criada del principal. La compañera del capitán se asomó al patio:

-¡Oye, nena! Sube.

-Cállate -se interpuso por lo bajo la portera-. No quiero que me vea aquí. Le da envidia y todos son líos con mi hermana.

-No puedo -contestó la otra desde su ventana-. Preparo la cena, porque esta noche salgo con mi 'novio'. Y tú, ¿qué haces?

-Algo de comer para unos soldados. Tortillas y pescado; no tengo más.

-No está mal.

-Pero me faltan algunos huevos -se quejó la libertaria.

-Tres, los tengo de reserva. Si los quieres...

-¿No se darán cuenta los burgueses?

-¡Claro! Pero que se fastidien. Pondré más harina. Baja el ascensor."

d) llegamos también a conocer a los personajes por medio de conversaciones de otros tantos en las que se manifiestan opiniones sobre ellos, cuando éstos están ausentes

" -Jamás vi hombre más extraño -declarólas-. No se trata con nadie. Ni siquiera bajó al refugio cuando el bombardeo de la otra noche.

-Tiene mal aspecto -descubrió la hermana.

-Una mañana tropezó con mi cubo -intervino la amiga-. No sé qué me dijo, con la mano así, como quien pide limosna.

-Un hipócrita, con cara de fraile.
 -Ayer volví a encontrarle y no me saludó, mirando la claraboya, como si rezara."

e) el narrador, con afán de concretar la personalidad de alguno de los protagonistas del relato, emplea uno de los recursos más importantes en el arte de caracterizar, el describir los sentimientos, las emociones, imágenes y pensamientos que pasan por la mente de un personaje

" El deliniente, cincuenta y nueve kilos de bilis cándida, se había consumido en el estudio de la regla de cálculo a ratos perdidos, intentando resolver problemas aritméticos infantiles. Al tener noticia de la existencia de un agente rojo en la escalera, el corazón le dió un salto de gozo. (...)

¡Un rojo de acción! Ya convenía para desenmascarar aquel nudo de fascistas acobardados. ¡Ah, si el tuviese bastante empuje para ponerse de acuerdo con la espía y la rubia! ¡Qué magnífica excusa para tantear un aproximamiento cerca de aquella soberbia mujer! Pero se reconocía formar parte de una clase algo distinguida (...)

Naturalmente, no exteriorizó tales sentimientos a su angulosa mujer, deslumbrada por el rumor de pasadas riquezas (...)"

Y sexto, no podemos olvidar la importancia del nombre de los personajes para su completa identificación. Decíamos que resultaba elemental la aparición de un nombre propio como primer paso hacia la configuración de la individualidad frente a la colectividad; pero la realidad es que existen no pocos ejemplos en los que sus protagonistas se refugian tras el más aséptico anonimato. Si con el nombre se ayuda a particularizar las señas de identidad, su ausencia permite lo genérico, la universalidad, y entonces se aproxima aún más al personaje "típico", que decíamos era el resultado de una abstracción, por lo que cualquier atributo con el que se le diferencie puede resultar válido para todo un sector de la naturaleza humana, para ese sector que coincide en circunstancias semejantes. Un claro ejemplo, en donde se puede valorar la importancia y la fuerza de individualización que tiene el nombre propio, lo

encontramos, entre otros, en el relato Cena de académicos, de Ramón Gómez de la Serna (publicado en su libro Cuentos de fin de año, 1947), y en La cuerda de la cometa, de Tomás Borrás (recogido en el volumen Cuentacuentos, 1948). El primero nos ofrece la colectividad descrita en cuanto a grupo, para luego desmenuzarla y reconocerla con la simple presencia de varios nombres que protagonizan un diálogo

" Casi todos los académicos eran antañones, vulgo caracamales, pero había algunos entrecanos y hasta un medio rubio, que merecían trato de benjamines, tanto que había un momento en la noche que parecía celebrarse el onomástico del más joven.

El conjunto era de pecheras anchas y anticuadas, cortado el chaleco como marco de tablas de la ley, y resultando el blanco almidonado como la hoja de un infolio o pliego de papel de barba, en que habían de apuntarse las palabras aun no admitidas en el diccionario

Las botonaduras de sus pecheras y sus puños eran conmovedoras por lo desusadas y evocatrices, recordando unas los viejos pendientes de la esposa muerta y otras las pequeñas monedas de oro que existieron alguna vez.

(...) dijo don Segismundo (...) dijo don Práxedes (...) contó don Armancio (...) dijo don Marcial (...) Don José Narváez..." (p.37-40)

El segundo, con igual dirección, desde la generalidad a la individualidad, ya en un principio, aunque más segmentado el conjunto, predomina el anonimato, para concluir por fin conociendo los nombres del grupo

" Al darme posesión el notario, encontré en la oficina cuatro seres humanos, para mi tío insignificantes: un vejete que usaba manguitos; una muchacha delgadísima, rubia clarucha, con pecas rojas y zanquilarga; un joven mantecoso, gordete, de ojos vivos que relucían, pelota de fútbol de un lado a otro, sofocándose; y un chiquillo de los que mudan la voz y la aflautan o abomban. Aquel era el equipo que mi difuntísimo tío me legaba (...)

-Vendría más por aquí, pero como usted, señor Diáfano, lo hace mejor que yo... -Ocupándose usted, Celia, estoy tranquilo, porque lo que usted vale... -¿A qué me voy a preocupar si usted, amigo Obdón, es el alma del negocio?... -¡Muy bien, Blasillo, no nos has defraudado!..."

No obstante, el nombre propio en ocasiones no es tan esencial para conseguir la caracterización individual del personaje, ya que en los protagonistas anónimos, a pesar de estar envueltos en una neblina abstracta, siempre se consigue su concreción y su identificación, bien por la descripción de sus rasgos, o bien porque en definitiva no deja de representar a una persona con una determinada forma de ser y de estar. En Desfila uno solo, relato de José María Sánchez-Silva, que forma parte de su libro No es tan fácil (1943) los dos protagonistas se enmascaran a lo largo de la narración bajo denominaciones tan genéricas y universales, como "él", "el joven", "ella", "la muchacha", "la chica"...; sin señas especialmente llamativas que acusen su personalidad -sin contar acciones ni pensamientos-, pues hasta en ella "su cara, como siempre, no tenía nada de particular. Apenas iba pintada". Pero llegado un momento, aun dentro de los perfiles difusos del personaje, surge algo externo que identifica a la chica, un "impermeable"; prenda también imprecisa que se convierte en envoltura natural, a modo de epidermis, de su figura, descrita en tres impactos visuales -cabellos, caderas y tacones-, al seguir la dirección de arriba-abajo

" La chica del impermeable iba solamente a unos pasos de él por la calle mal iluminada y silenciosa. (...)

La chica del impermeable andaba y él tras ella. (...)

La luna iluminaba ahora mejor la figura de la muchacha y daba a sus cabellos un tinte celeste, un reflejo apagado y dulcísimo. También de sus caderas, dibujadas a veces bajo el ancho impermeable por una ráfaga repentina, se colgaba la luz como si intentase señalar los caminos de la vida. Sonaban bien los tacones sobre el pavimento. En cambio los pasos de él no se oían y llegaban a parecer los pasos de una sombra. El impermeable era, debía ser, de fondo oscuro con lunares blancos. Seguramente azul. Como la bóveda que les cubría. Plagado de estrellas bamboleantes, cobertoras de la armonía aquella en movimiento. Debajo, la mujer."

El personaje, como vemos, de una forma o de otra, termina caracterizán-

dose, individualizándose, a lo que ayuda indudablemente el contexto y su procedencia social, ya que él se nos presenta como la parte de un todo capaz de introducirnos en su mundo, del que él sólo es un botón de muestra. Con el intento de captar lo cotidiano, las distintas capas sociales han estado siempre presentes en el realismo literario, aunque enfocadas bajo un prisma diferente según la intencionalidad del momento. Si, como hemos repetido en varias ocasiones, los años cuarenta rescatan un realismo en su faceta más tradicional, no ocurre así con la década siguiente, ya que por parte de los estudiosos es reconocida la aparición en nuestra narrativa de mediados de siglo de un realismo con una clara tendencia hacia el testimonio social y la crítica. Sin embargo, los años de postguerra que precedieron a esta explosión de sentimiento social actuaron de paréntesis respecto al tema, ya que la guerra viene a cortar una narrativa que surge como reacción al arte evasivo o deshumanizado (29).

Una vez terminada la guerra civil viene el momento de la reintegración en una sociedad que ha sido fuertemente dañada y procura un nuevo estado. "Esa ideología aparentemente triunfante, más vigente en el plano de los planteamientos especulativos y de las apariencias que en el de la confusa realidad de cada día, llevaba, por supuesto, el sello de la Falange y se resumía, creo yo -dice Gaspar Gómez de la Serna (30)-, en dos altos mitos de intención reformista, que pretendía ser revolucionaria: los ideales joseantonianos de la nación, que trataba de superar la antinomia de las 'dos Españas', y de la justicia social, cuya propuesta y cuyo esfuerzo denodado y dramático como tarea urgente y común justificaba o al menos hacía olvidar la brutal catástrofe de la guerra". Es entonces cuando todas las miradas se centran precisamente en aquella sociedad -así proyectada y dirigida-, y en la misma existencia y convivencia dentro de ella. La vida cotidiana, a veces con

matices de lo extraordinario, viene a ocupar el interés de los autores. El cuento se convierte en la buena o mala sombra de una vida particular, de un personaje, de una ciudad, de un colectivo, de un estado de ánimo...; pero siempre bajo un contexto histórico real que por determinadas circunstancias presionaba con gran fuerza, y junto a un ideal de resonancia noventaiochista, a "un enérgico afán de mejoramiento de las condiciones del país, en el que primaba -nos recuerda Gaspar Gómez de la Serna (31)- sobre todo el empeño de sacar, al fin, al pueblo español de su atraso, de su pobreza, de su ramponería y, sobre todo, de la injusticia de la estructura social en la que se hallaba históricamente, no de ayer ni de anteayer, fatalmente aherrojado", -ya conocemos el famoso y tópico "patria, pan y justicia"-, surge una realidad mucho más tangible, tal como nos lo reseña el autor de Ensayos sobre literatura social

" (...) fue pronto dibujándose como muy otra coordenada político-social la canal por la que, terminado el 'tempo' tenso del combate, subía ya a la superficie de la vida pública, la inevitable, la sordida marea humana de las frustraciones, de la evaporación de los postulados en el aire; la bancarrota de las promesas sin raíz; de las decepciones y las deserciones recogidas en el caldo de cultivo de una picaresca de triste tradición nacional. Y, junto a ello, una positiva reversión estructural de la vieja sociedad española, que ahora se sentía verdaderamente vencedora y tendía a restablecer los reaccionarios niveles sociales anteriores a la sangre, burlando siempre que podía las puras exigencias ideales apenas levantadas por los jóvenes que ganaron la guerra". (páginas 83-84)

Vencedores y vencidos en una nueva etapa político-social del país, que bajo el prisma de los primeros intenta la reconstrucción a través de un sistema impuesto, que sin olvidar ni eludir la realidad circundante se acerca a ella tímidamente, en un principio, para luego llegar con el paso del tiempo, como hemos visto, a la fuerza del testimonio y de la crítica social. Se conecta con una realidad española y se refleja una verdad social por muy in-

fortunada y desoladora que ésta sea: el niño enfermo, el hombre solitario, la existencia monótona y gris de una triste empleada, la vida rural, el mundo de la pareja, etc. Pero junto a esta realidad más o menos sórdida, que es compartida normalmente por las capas más bajas de la sociedad, a la que se acude no con una intención analítica sino denotativa y sensiblera, aparece con bastante más frecuencia el existir apacible de la burguesía y el mundo brillante y de ensueño de la clase acomodada, que vive pasiones envidiables. De esta forma, la pretensión de conseguir un efecto de evasión en los lectores, que han sufrido el miedo y la congoja de una guerra, junto al intento de potenciar la ejemplaridad de nobles acciones y elevados sentimientos, constituirán el telón de fondo del espectáculo ofrecido, en el que la sensación de equilibrio en la jerarquía social es más aparente que real, o por lo menos es ofrecida como algo que ya está asumido, aunque luego se verá que no ha sido así. Al observar, por ejemplo, la producción cuentística de un escritor del talante de 'Jorge Campos' (Jorge Renales Fernández-Campos), siempre preocupado por la existencia de sus personajes, detectamos con claridad como las pinceladas de matiz social que afloran en sus cuentos de la más inmediata posguerra, se van enriqueciendo con "un caracter cuasi notarial -según Manuel Andújar (32)- ...de reflejo signo testimonial -en tanto traslucen las penurias y marginaciones que un sistema sólo autoritario engendró-..." Así, en El triunfo de los malos -dentro de 6 mentiras en novela (1940)- el mundo de los trabajadores, materializado en los empleados de un cine, contrasta casi de pasada con la figura del empresario

" (...) sólo unas bombillas laterales dan la iluminación necesaria para que unos hombres vayan levantando los asientos de todas las butacas.

Cuando han concluido, se apaga totalmente la sala y ellos se dirigen con paso tardo a un despachito donde un grueso señor, embutido

en un bello traje gris perla y adornado con unos bigotes y unos lentes de color rubio oxidado, hace números en el dorso de una octavilla de propaganda.

De un pequeño armario van sacando ropas vulgares con que sustituyen sus bellos uniformes. El hombre de los números se dirige a ellos con tono protector:

-Buena entrada, ¿eh? (...)

-Bien, bien -el señor se pasó dos dedos por el bigotejo y añadió sonriente- Habrá una gratificación. (...)"

(6 mentiras en novela, Valencia, 1940, páginas 36-37)

mientras que unos años más tarde el mundo del proletariado gana protagonismo en su producción y consigue captar toda la atención en relatos incluidos en su libro Tiempo pasado (1956) (33), de los que resaltamos Dolor, centrado en la figura de Ricardo, "chófer de una organización de poca importancia y cada día de menor fuerza" en los días finales de nuestra guerra, que se enfrenta a diversos trabajos -sereno nocturno de un edificio céntrico, repartidor de programas de las corridas,...-, en una nueva sociedad, en donde "las cosas habían cambiado" y se consideraban "sus antecedentes"; y Gentes de mundo, en el que se perfila con gran ternura a su protagonista, don Ricardo, que "era hombre con aspecto de pasarse la vida en un casino o en un club, pero el único club que se permitía era una peluquería en esquinzazo, en una calle humilde, doblando no sé que otra, al lado de la Gran Vía, pero donde el barrio se proletariza súbitamente entre la tapia de la estación y un próximo fondo de huertas", y en el que también se apreciaba un especial cariño por los personajes -y lo que representan- que le rodean en una habitual y singular tertulia

" En ella estaba el propio barbero; un enjuto marino mudo, que había recorrido todos los mares y que describía el canal de Suez con una mímica extraordinaria; un fontanero, craso y redondo como un sapo, recién casado en terceras nupcias a poco de enviudar por segunda vez y a cuya mujer profetizaban los amigos escasa vida -"tiene el mal cristalino, decían, le durará poco"-; luego, menos habituales, dos chóferes, un maestro nacional y, en ocasiones -raras y deseadas ocasiones-, el señor Paco. Para mí era un oasis en la tarde atarea-

da y sin calor familiar. Unas veces me hacían caso y otras no, pero el mudo, con sus gestos y las palabras que anotaba con un lápiz en las márgenes de un periódico, era mi interlocutor preferido." (Tiempo pasado, Santander, 1956, página 49)

personajes que ya en estos años cincuenta no sólo actúan como testimonio de clase, de su clase social, sino que con su forma de ser y de actuar están marcando, denunciando, una desigualdad, a la vez que proclaman sus deseos y aspiraciones: "Tenemos que ponernos de acuerdo para hacernos una paellita. Pero no repetir lo de hoy. Prepararlo todo y estar de acuerdo, y no venir sin saber lo que se quiere. En una palabra: como hombres de mundo" (página 57).

Con todo, en los años cuarenta la clase social está presente en los relatos, pero como envoltura que ambienta y caracteriza al personaje y ayuda a valorar el toque realista en los argumentos, sin olvidar el otro planteamiento de evasión, tantas veces aludido, que prefería alejar los ánimos de todo enfrentamiento y disconformidad social, ya que estaba demasiado reciente la destrucción y la inestabilidad que toda guerra trae consigo. Así, aún predominando el protagonista de clase media, son frecuentes los personajes refinados de la acomodada alta burguesía y de la aristocracia, que se desenvuelven en escenarios más o menos sofisticados y se rodean de criados y sirvientas, sin salir ninguno de ellos de su prefijado, habitual y esperado cometido, tanto si se remonta la trama a épocas pretéritas, por ejemplo en Divorcio de moral, de Jacinto Octavio Picón (Letras, 1939), como si se centra en la más cercana actualidad: Sensación de invierno, de J. Massó (Letras, 1939); Una aventura galante, de José María Sánchez Ventura (Letras, 1939); Inmortal amor, de Adolfo de Sandoval (Letras, 1939); Su inspiración, de Samuel Ros (Y 1939); El encanto de Cenicienta, de Julia Méllida (Letras, 1940); La eterna lucha, de V. Montesinos (Y, 1940); Pudo ser..., de Antonio Walls (Y, 1940); Aquel novelista de los cuentos de miedo, de Julián Martín Fabiani (Haz, 1941);

Oposiciones al amor, de Julio Trenas (Letras, 1942); Cien mil francos, de Julio Angulo (Medina, 1942); De cómo los náufragos del 'Leviathan' celebraron la Navidad el 3 de agosto, de F. de Igoa (Medina, 1942); La mantilla de Angelines, de Victor Espinós (Letras, 1943); Hoy hace diez años, de Ana María Ullastres (Letras, 1943); Karakampo, la japonesita, de María Settler (Domingo, 1943); Comedia de estío, de Julián Reizabal (Lecturas, 1943); La venta de Encarnación, de Angeles Villarta (Domingo, 1943); La carta del Atlántico, de Julián Ayesta (Haz, 1944); El violín mágico, de Enriqueta R. Carreras (Letras, 1944); Carmen Rey, de Florencia Grau (Lecturas, 1944); Salón de té, de Teche Pérez-Serrano (Medina, 1944); Las madres casamenteras, de Luis G. de Linares (Domingo, 1944); La tentación, de Carlos Martínez-Barbeito (Fantasía, 1945); Mariquilla se pone de largo, de Raúl Santidrián (Luna y Sol, 1949); etc. etc.

No obstante, si en alguna rara ocasión algunos personajes "salen", "se alejan" de su clase social es para "ascender", considerado este hecho como si de un premio se tratase, a la vez que, en cierto modo, propagan así la idea de la honradez y la virtud recompensadas con este cambio de estrato social, tal como le sucede a Carmiña, joven humilde y sencilla, que acepta la proposición de matrimonio del marqués Felix de Montiel, en Gabi, Carmiña y el Marqués, de Antonio Walls (Y, 1942), circunstancia semejante a la planteada entre José Luis, hijo de los marqueses de Castro Montero, y Alicia, eficaz secretaria, en Callar la verdad... disimulando, de Marichu de la Mora (Y, 1942); y si, por el contrario, en algún que otro relato se pone en evidencia con tono hiriente la diferencia de clase, pronto es criticada semejante actitud, como algo negativo en el desarrollo de la acción o en la misma caracterización del personaje. Lupita Trévez, "espíritu audaz e independiente", en Mentira, de M. Junior (Letras, 1942), tras realizar su caprichosa idea de transformarse en una pobre y callejera vendedora de tabaco, viene a demostrar su absurdo cla-

sismo cuando al final del relato se manifiesta como un espíritu insignificante e indigno: "Hemos perdido un traje y una tarde... Y sólo hemos logrado un desengaño. Nosotras somos ricas, tenemos otra sensibilidad, un gusto depurado, un 'clima' del que nunca debimos salir. Reconozco mi error." Aunque antes ha sido reprendida por la "sensata y tímida" Mabel: "...No tenemos derecho a medirlos con nuestras ideas; no debemos portarnos como espías de almas."

En cuanto a las esferas más humildes de la escala social, siempre reflejadas sin ninguna intencionalidad, ni denuncia y ataque contra la injusticia social, según la tónica del momento, podemos resaltar varias agrupaciones bien diferenciadas y muy ligadas al mundo del trabajo. Por un lado, estarán todos aquellos que ostentan con dignidad y resignación un trabajo u oficio que les permite llevar una existencia más o menos equilibrada, protagonizada por la figura del obrero y del personaje de la baja clase media, que se aproxima, salvando distancias obvias, al mundo rural y marino -de los que volveremos a hablar al centrarnos en el elemento "espacio"-; y por otro lado, aparecerán todos aquellos que carecen de trabajo, aquellos que, aún siendo sociedad, apenas entran en su engranaje y tradicionalmente forman el grupo de los marginados.

Tanto unos como otros están esbozados con cariño y no se desdeña ni se ridiculiza a ninguna de las criaturas que aparecen en estos relatos, por muy sórdido que sea el ambiente reflejado. Por ello diremos que una figura representativa, que bien podría recoger en sus trazos la tónica predominante de esta clase de personajes, sería el protagonista de los nueve cuentos publicados en el volumen de Vicente Soto, Vidas humildes. cuentos humildes (1948). Aquí, Evaristo Lillo, según lo ve Agustín del Campo en el Prólogo, es "un alma tímida, irresoluta y soñadora; uno de esos seres en los que la voluntad no se aúna con las apetencias íntimas", y le añade algunos rasgos pri-

vativos: "temor al ridículo, miedo a la violencia y a la imposición material, capacidad de ensoñación y de vivir otras vidas, comprensión de lo sencillo y lo multitudinario, aguzada sensibilidad, amor a los humildes, delicadeza, generosidad" (34). Rasgos que con múltiples variantes colaboran en la conformación de la personalidad de aquellos que protagonizan estos relatos, en donde, de nuevo, la intención de captar lo cotidiano está presente, y ahora más que nunca, pues, al ceñirse a las esferas más deprimidas y menos afortunadas en cuanto a prestigio social, las notas de fantasía desaparecen, aunque no se borran los matices humanos de ensoñación y lirismo.

Por lo que respecta al primer grupo, a los que ganan su sustento, ya aludimos a un buen número de cuentos al referir los títulos que recogían oficios y actividades, a los que podemos añadir algunos otros en los que están presentes bien la colectividad, y por tanto el ambiente obrero en su aspecto popular y de masa, como Espérame siempre a las seis, de F. Bonnati de Cobecido (Fotos, 1942), o Retroceso, de María Antonia Sanz Cuadrado (Fantasía, 1945); o bien, se puntualiza en casos concretos, desde el simpático y emprendedor tipo español captado por Juan Antonio de Zunzunegui en Mi amigo el frutero (Destino, 1940), "un murciano menudito, agitanado, dientes cándidos y un hablar reposado de hombrecillo", que en su particular lucha por la vida tiene un lema: "ni padres, ni patria; primero el negocio"; hasta el abúlico y carente de aspiración Roque Braga, esquilador en el relato de Tristán Yuste, que se mueve en un ambiente de monotonía y miseria, que raya casi en la marginación, aunque su trabajo le permita sobrevivir:

" En el reloj de Zaca-Mora suenan las cuatro y al oír las Roque Braga, empujado en un esquinazo del pilar de la Merced, abandona su quietud, salta de su fresco birlocho, y recogiendo sus herramientas de esquilador, encamínase zascandileando de taberna en taberna, al cuarto que le tiene prestado en las afueras del pueblo el sargento

"Entortao". (...)

Roque Braga es un mixto-gitano de payo y de cañí. Su padre, un calderero ambulante de Ferreira del Marquesado, se amontonó, en una de sus correrías, con una mozuela guapeja de una partida de gitanos chalanos y cuatreros. De tal apareamiento nació Roque Braga, que siguió el oficio de su ascendencia materna, a más de aprender el de fraguar almorcajes y el de esquila-perras."

(El bodorrio de Roque Braga, en el nº 48 de Medina, 15-febrero-1942)

sin olvidar al resignado empleado y al funcionario, que convierten su existencia en rutina, salpicada de anhelos, frustraciones, esperanzas e ilusiones en un futuro no muy lejano que mantenga su apacible vivir o pueda dar un pequeño giro y cambiar su suerte. Así, mientras surge el pluriempleo y se enseña a valorar lo conseguido si uno ha empezado desde abajo, en La felicidad siempre es posible, de Francisco Casares (Domingo, 1941), ya que la narración en primera persona la hace un escritor que a la vez es funcionario, dualidad tan típicamente española; en otros casos se muestra la actividad diaria de una manicura, en Un choque, de Gracián Quijano (Medina, 1943), de una secretaria, en La señorita rompeteclas, de Javier de Montemayor (Medina, 1943), de un funcionario de correos, en El cándido ardid del hombrecillo del trombón, de José Luis A. Bellogín (Fotos, 1942), o de un empleado, casado y con cinco hijos, que gana 459 pesetas con 75 céntimos, en Vida de Pérez, de Juan de Diego (Domingo, 1943). No obstante, a sus vidas nos acercan siempre con un estado de ánimo especial que transforma en excepcional lo cotidiano, y aunque haya sido un instante, unos días o unos años, siempre tendrán el valor de aquello que, por lo menos, ha despertado el interés y la atención y ha merecido la pena ser contado, a la vez que demuestran como en ocasiones la existencia se convierte en la suma de pequeños detalles, de pequeños momentos. Luisa y Alberto, protagonistas de La chica de la una y media, de Pilar Valle (Y, 1942), durante una temporada ponen su entusiasmo en el encuentro fortuito que se produce a diario a la salida de sus trabajos, "de tanto ver-

se, habían llegado a fijarse el uno en el otro (...) Pasaban sin mirarse apenas, y, sin embargo, los dos sentían verdaderas ganas de habalrse, de conocer el timbre de la voz, y conversar sobre gustos y aficiones". En La doble de sí misma, de Manuel Iribarren (Y, 1940), Luisa, empleada en la taquilla del 'Metro', que tras la guerra llevaba una gris existencia, basada en insignificantes sucesos, sufre un profundo cambio gracias a un hecho, en principio, también irrelavante:

"...Ahora era la realidad de vivir, sometida a exigencias materiales, sin evasiones posibles al sentimiento puro. Dijérase que se le había achicado el corazón. Lo colmaba, en su menguada apetencia, cualquier suceso vulgar, como acaparador de ilusiones en declive. Estas se reducían últimamente a la emoción fácil de un vestido nuevo, a una buena película, o a una tarde de charla y merienda en el café, con las amigas, aprovechando el día semanal de asueto. (...)

Pero aconteció un hecho, al parecer intrascendente, que empezando por fijar sus sentidos, no tardó en interesarla vivamente. Todas las noches, pasadas las diez, cuando la estación se descongestionaba de público, presentábase en la taquilla un distinguido caballero vestido de luto. Extraordinariamente alto y con las sienes grises, aparentaba poco más de cuarenta años."

Y en Cosas del diablo, de Sebastián Juan Arbó (Destino, 1940), Fifina, extra- bajadora de un bar lujoso del centro de Barcelona, y Ladio Huertas, escritor de cuentos que nunca escribía, se reconcilian por un pequeño ramo de claveles una tarde de lluvia en un café de la Rambla, aunque el sueño de Fifina, "encontrar un chofer elegante que la saludara gentilmente, le ofreciese el coche para llevarla a su casa, y abandonarse junto a él en el blando asiento", no llega a realizarse, pues Ladio no tenía ni coche... "Cuando su amigo Ardenas compró el 'Topolino', estuvo mirando y remirando el coche, y no se sabe si con envidia. Mucho después, dijo: -Fifina, antes decíamos: 'Lo principal es el espítitu'. Viene el diablo, y dice: 'Sí, pero todos tiene espíritu, y sólo unos pocos tienen coche', y nos ponemos tristes..."

Así pues, visión humana de los personajes, enfocados bajo el prisma de la ternura, al igual que sucede en aquel segundo grupo del que antes hablábamos, el de los marginados, el de aquellas personas de las clases más deprimidas que, bien por la ausencia de trabajo o bien por algún defecto físico, se encuentran no integrados en la sociedad y viven gracias a la ayuda, sobre todo económica, de otros. En estos personajes observamos un tratamiento realista de su existencia que adquiere nuevas dimensiones al estar encauzado no por la vía del escarnio y el desgarró esperpéntico, sino por un camino en el que el lirismo suaviza cualquier aspecto desagradable, aunque en ocasiones traiga consigo, como contrapartida, una acusada sensiblería. Son almas inocentes y sencillas que descubren y respetan el equilibrio de la naturaleza, y no llegan a entender la complejidad humana, que es precisamente la que los juzga

" Se llamaba como la gente quisiera llamarle. Y así, su nombres eran muchos, y no teniendo ninguno, podía tenerlos todos y por todos responder. (...)

Distinguía y clasificaba el canto de todos los pájaros, el murmullo de todos los arroyos, el olor de todas las tierras y de todas las hierbas; la voz de todos los vientos, las entrañas de todos los bosques, las piedras de todos los caminos... Y huía atemorizado ante todo lo que venía del hombre, ante todo lo que el hombre creara, porque no lo entendía y presentía vagamente en todo ello algo anormal, algo que quizá no debiera ser... Y era, así, necio a veces, loco en ocasiones y a ratos sabio. Y oyendo sus raras y extrañas palabras sin sentido, era en unos lugares el tonto, en otros el demente y en otros el iluminado."

(Gabriel Greiner, El reflejo, en Letras, junio-1942, nº 59, p.30)

" Xuanón el campanero fué antes Xuanín el hijo de 'Pitu'. La Divina Providencia quiso salvarle de ser blasfemo haciéndole nacer sordomudo. Y así, Xuanín, que era bueno fundamentalmente, no conoció el contagio de esta misera rebelión humana, que nunca llegó a sentir. Ahora, encaramado en lo más alto del campanario, muy cerca de la espadaña, veía él, piltrafa del mundo, todo un maravilloso mundo a sus pies. Por eso le gustaba ser campanero... (...)

'El Pitu' se salvó. Sus piernas se perdieron. Xuanín tenía enton-

ces catorce años. Había que vivir. Y con 'el Pitu' a cuestas se lanzó por los caminos de Dios, mendigando. Algunas veces comían; otras, no."

(Pedro García Suárez, Xuanón, en Fotos, nº 361, 29-enero-1944)

Y frente al candor de estos seres, que actúan a impulsos del cariño, también nos ofrecen estos relatos la otra cara de la marginación, el mundo de la picaresca de tan honda raíz en nuestra literatura, en el que el engaño y la astucia, lejos de la inocencia y simpleza de los anteriores, crean la personalidad de un protagonista que se vale de curiosas artimañas para luchar diariamente por la subsistencia. Personajes estos que en ningún momento son defendidos por el autor, ya que apoyarían entonces la mentira y difundirían un camino "no legal" de "ganarse la vida", precisamente en unos años de nuestra historia en los que convenía fomentar la ejemplaridad. Así, Roberto Molina, en Mendigos (Medina, 1942), nos presenta a Evaristo Lagares, que, si al comenzar el relato es un fracasado en la vida y se encuentra sin trabajo, pronto descubre el medio de vivir a lo grande, cuando se convierte en mendigo

"...Bien pronto hice amistad con otros compañeros, que me orientaron. He aprendido bien el oficio. Lo ejercito en varios sitios de Madrid y diferentes horas, con distintos trajes. Y en cuanto a mi rostro, ¡oh!, es difícil que me conozcas. Poseo unas maravillosas barbas apostólicas, que me dan un cierto aire interesante de Rey Lear. Por temporadas recorro las principales ciudades. He pedido limosna en San Sebastián, Barcelona, Sevilla... Ahora tengo ya un capitalito; pero no renuncio a mi 'carrera', porque la he tomado cariño. ¡Cosa más cómoda!"

aunque, por supuesto, al final, recibe el calificativo más apropiado por boca de su amigo Rafael Senantes, a modo de "formidable acusación contra Evaristo Lagares y contra todos los de su ralea": "Y pensando en que el verdadero culpable era el otro, el pordiosero enriquecido, murmuró: ¡Canalla!"

Para completar el estudio de los personajes del cuento literario de los años cuarenta, exponemos a continuación algunas consideraciones acerca de otros aspectos que nos ayudan a conocer y perfilar la amplia galería de protagonistas que intervienen, más o menos directamente, en el desarrollo de la acción. Nos referimos a la edad y al sexo.

En cuanto a la edad, si consideramos lo hasta ahora expuesto sobre los personajes y la temática predominante, todo ello nos induce a pensar que en la inmensa mayoría de las historias aparecen personajes que se encuentran entre los veinte y treinta y cinco años, aunque no por esta circunstancia están ausentes otras etapas de la vida, si bien es cierto que su presencia surge en un menor porcentaje, y, por lo tanto, llama más la atención, al no seguir la tónica habitual. Cuando nos enfrentamos ante la lectura de un nuevo relato de la época, somos sorprendidos si en él se manifiesta, en el desarrollo de la trama, alguna figura que no se pueda encasillar en la edad antes aludida, y así cobran especial interés estos otros personajes que, según la tendencia del momento por captar la realidad con tintes de verosimilitud, completan el panorama del ciclo vital. Por otro lado, si se quiere infundir ánimo y forjar con este aliento un nuevo planteamiento social, es lógico que todas las fuerzas se centren en estos años de la vida, cuando se es lo suficientemente reflexivo para tomar cualquier asunto en serio y no se es lo suficientemente adulto para que todas las energías estén consumidas y para que el entusiasmo aún no se sienta defraudado por la experiencia vivida. Así, la niñez, la pubertad, la edad madura y la vejez son los otros puntos de mira, son las otras alternativas minoritarias -y por ello llamativas-, con las que se construye en la totalidad o se completa en parte a los personajes de esta década de posguerra.

Por lo que respecta a los niños, no son muchos los ejemplos en los que el

protagonismo recae sobre ellos, pues no debemos olvidar que nos enfrentamos a cuentos literarios, que, como muestras de un determinado género, intentan mantener su propia identidad, sin necesidad de ser confundidos con otras formas de narrar, y, en concreto, por lo que ahora nos interesa, con el relato infantil, que, aún pudiéndose observar semejanzas formales entre ambas manifestaciones, ofrece unos matices temáticos diferentes, muy en consonancia con el especial público lector al que va destinado -paralelismo y confrontación en los que no entraremos-. Por ello, el niño siempre suele aparecer inmerso en un mundo de mayores, en el que él y su propio mundo encajan como un elemento más, y su propia aventura no está desconectada de la cotidiana rutina de la existencia, enfocada ésta, si se quiere, desde su punto de vista, pero sin desprenderse e independizarse, en ningún momento del relato, del otro enfoque, el predominante, que no nos permite dudar acerca de la calidad no infantil, quizá por estar demasiado apegado a esa realidad existencial.

Cuando Camilo José Cela en 1947 publica El bonito crimen del carabínero, recoge en este volumen dos relatos en los que especialmente sus personajes son de corta edad: La doma del niño (de los "Cuentos entre desgarrados y humorísticos") y Un niño piensa (de los "Cuentos entre tristes y tiernos"). Ambos muestran esta singular presencia de la niñez en una realidad dirigida por adultos; relación que es presentada a través de las dos maneras más generalizadas en el época, una, al remontarse hasta el pasado y restar años al protagonista, y otra, al situar al niño junto al adulto en un presente. Si bien la primera de las narraciones de Cela es un recuerdo infantil de los años escolares del narrador-personaje, que es el propio autor, en el que junto a él están otros niños, "los niños de los puntos de conducta", "esos niños repugnantes que después de mayores, son gordos y blancos...", y el señor profesor, todos "cómplices en el fallido -¡loado sea Dios!- asesinato" de su

infancia y de su adolescencia; en la segunda, en Un niño piensa, se narra desde el presente del niño protagonista, que absorto en su pensamiento cuenta, con la ayuda del presente habitual -forma verbal y valor estilístico empleados exclusiva y predominantemente-, sensaciones, deseos, experiencias... ("Da gusto estar metido en la cama, cuando ya es de día...", "Entonces uno ladea la cabeza, para verlo mejor...". "Volvemos a dejar la cabeza sobre la almohada y tiramos del abrigo hacia arriba...", "...miro para el dedo gordo, pienso en él, y lo muevo...", "Vuelvo a tapar el pie, rápidamente...", "Después lloro, lloro con avidez unos minutos...", "Duermo no sé cuánto tiempo", "Me dejo acariciar, durante un rato, y después le beso la mano..."); pero con continuas alusiones a ese mundo de adultos con el que mantiene una relación de dependencia y en el que se encuentra inconscientemente dirigido ("me despierta mi madre...", "Me despierta con cuidado, pasándome una mano por la frente como para quitarme los pelos de la cara...", "Me visten...", "Me llevan de la mano al cuarto de baño...", "después me sube a una silla, abre el grifo y empieza a frotarme la cara...", "Después, cuando me seca con una toalla..." "Si el desayuno está muy frío, me lo calientan otra vez, si está muy caliente, me lo enfrían cambiándolo de taza muchas veces...", "Después me ponen la boina y el impermeable. Mi madre me besa de nuevo porque ya no me volverá a ver hasta la hora de la comida.")

No obstante, cada vez que un niño surge a lo largo de uno de estos relatos, sea cual sea su nivel de protagonismo, está presente alguno de los aspectos que inevitablemente conlleva la infancia y que connotan en mayor o en menor grado, según los casos, ensueño, fantasía, inocencia, abandono, desvalimiento, debilidad, alegría, bondad, inquietud, ... notas humanas y sentimentales, no exentas en ocasiones de sensiblería ramplona, que son reflejo del interés del momento por las preocupaciones existenciales, en cuanto inserción

del mundo real en el relato, en el marco del denominado "nuevo realismo" con matices de rehumanización, según señala Gemma Roberts (35), y por lo tanto, la infancia, como presencia tangible, también ocupa su respectivo lugar en la prosa literaria, tal como lo demuestran algunos títulos, ya por sí mismos suficientemente reveladores: La niña de las trenzas de oro, de M. Jiménez Corrella (Luna y Sol, 1948), Los niños buenos, de Ana María Matute (Destino, 1949), Dos niños de América, de Eulalia Galvarriato (Cuadernos Hispanoamericanos, 1949), Memorias de un niño chico, de José María Pemán (en Obras Completas, 1948), etc.; aunque a veces no se pretenda captar la realidad próxima y se traslade a un pasado con intenciones pseudohistóricas como en El niño con la voz de pájaro, de Concha Zardoya (en Cuentos del Antiguo Nilo, 1944), o en Un niño, de Francisco de Cossío (Fotos, 1940), cuyo protagonista, el niño Alonso Quijano, nos trae inevitables recuerdos de fácil identificación en el mundo literario.

Por todo ello, no es de extrañar que, de la fantasía inmersa en el subconsciente del protagonista de El sueño de Pedrín, de Ermerinda Ferrari (Meditina, 1944), que pasea con su gato por el cielo en busca de su verdadera madre, hasta el choque desgarrador y brutal con la muerte que trunca todo un recorrido por la vida, cuando dos hermanos habían apenas comenzado a ello, en Retroceso, de María Antonia Sanz Cuadrado (Fantasia, 1945), encontremos materializada en gran medida aquella gama de connotaciones, aunque va a sobresalir, ya que se sitúa siempre en un mundo de adultos, como señalábamos, la tendencia a mostrar dos características esenciales en la infancia, su inocencia y su debilidad ante un entorno, que sin serle extraño, sí que se le impone, y de ahí que el niño aparezca impotente, indefenso, sometido; y no sólo ante el acto o gesto de los mayores, sino, aún más grave, ante su propio destino que le castiga con rudeza -hecho frecuente en estos relatos-.

Así, la enfermedad, la muerte, el abandono y, cómo no, la guerra, nuestra guerra, están presentes en el mundo infantil al que nos transportan estas narraciones, y se convierten en acontecimientos y circunstancias de tal magnitud que llegan a marcar o a detener la existencia de nuestros pequeños personajes. En Día de fiesta, de Miguel Llor (Destino, 1939), los ojos inocentes de un niño de siete años, Carlos, descubren con admiración y curiosidad, sin llegar a comprender del todo, una serie de sucesos que le toca experimentar durante los años de guerra: la excitación jubilosa por ver a su padre vestido de soldado y por acompañarlo al cuartel, "pues la víspera le habían dicho que al día siguiente se lo llevarían, al frente quizá"; el no entender "el por qué de tantos gestos azarados, de los cuchicheos, de las prisas para disimular envoltorios debajo de los sacos, entre las faldas de las mujeres", cuando unos soldados suben al tren a cumplir con el rutinario registro; la diversión que le producía todo el alboroto de "las gentes sin hogar" que tendían "sus colchones entre charcos de zotal en los andenes" del Metro; y hasta el entusiasmo ante las alarmas, sirenas y el haz blanco de los reflectores en una noche de bombardeo que le induce a exclamar "¡Qué bonito!... Parece la noche de San Juan". Ambiente, en fin, que está sin duda haciendo mella en su personalidad y marca, con afán de mimetismo, su futuro: "Pues yo pienso ir a la guerra cuando sea mayor, como mi papá". Guerra que no sólo condiciona mientras dura, sino que hunde sus huellas en años sucesivos, como se aprecia en Ricardito, el protagonista de Un niño que volvió, de José María Huertas Ventosa (Y, 1939), que formaba parte de "un grupo de chiquillos españoles 'importados' por los que se llamaban amigos de la España Republicana", circunstancia que lo convierte en un niño especial, diferente, ya que "siempre andaba solo, cabizbajo, semejando un viejo, pese a sus once años mal contados"; aunque cambia cuando "fué devuelto a España en una de las expedi-

ciones de niños repatriados", como le ocurre también a Octavio Medina Oliveros, el niño blanco y rubio de ojos azules de ...No hubo lugar para ellos, de Concha Ramonell (Letras, 1939), que encuentra un verdadero hogar en la casa señorial de los Menéndez de Lucena, tras regresar y encontrarse huérfano, totalmente sólo, como otros niños, "los pobres niños a quienes la equivocación gubernamental de los rojos había alejado de su hogar". Relatos y personajes, como vemos, que siguen ilustrando y difundiendo, con acusada intencionalidad propagandística, la defensa de la "nueva" España, sin evitar reproches para el enemigo y lanzar consignas de victoria que obtengan su fruto en este mundo de la niñez. En El Niño Pescador, de Luisa María de Aramburu (Medina, 1942), el niño, que vive en una isla en el extranjero, aunque su abuelo es español, sale a la mar con él y con su padre y pesca un enorme pez, que contiene en su vientre un extraño dije -"tiene cinco puntas afiladas que arrancan de una base como palmas abiertas; parecen lanzas..."-, y tras oír las alabanzas a España, por boca del abuelo, decide marchar; con el paso del tiempo, cuando "se hizo mozo fuerte", y regresa "a la isleta donde se crió", recuerda junto al abuelo, que aún vive: "Abuelo, en España me dieron aquella consigna: 'La vida es milicia'. Lo dijo José Antonio, que murió entre palmeras con aires de mar. Y en Rusia... Bueno, de Rusia me traje, como nunca el orgullo de ser español, y estas medallas de guerra, sobre mi pecho firme".

La enfermedad y la muerte, por otro lado, con tintes de tragedia, convierten al niño en víctima propiciatoria, ya que de todas las edades es ésta la más vulnerable y pone de manifiesto, una vez más, su condición de indefensa. En Parábola del niño tonto, breve relato que recoge Julio Angulo en su volumen De 2 a 4 (1943), Enriquito observa desde su balcón jugar a otros niños, su mente trastornada le incita a lanzarse al vacío, no sin antes pronunciar una terrible y dura manifestación en tono insultante, "¡Mamá, eres tan

fea que me mato para hacerte sufrir!" -aunque, bien es verdad, que en este relato, como en otros del mismo autor, está presente cierto tono humorístico próximo al absurdo-. Sin embargo, otros planteamientos profundizan más en la nota sensibilera, que nos hacen sentir lástima por los personajes, aunque nos sorprendan en ocasiones por su resignación y valentía ante el infortunio, como María Teresa, la niña de cinco años que protagoniza La ciegucecita, de Angeles Fernández (Domingo, 1943); ella muere de sarampión con la esperanza de encontrarse en el cielo con su hermano ya muerto, si bien le estristece el no conocer al otro miembro de la familia que nacería en fechas próximas. También muere en Las dos madres, de Pilar Millán Astray (Fotos, 1944) Teresita, niña adoptada por un alegre y joven matrimonio, Nati "la Ojazos" e Ignacio; pero ahora la tragedia se duplica al aparecer, antes de morir la niña, la madre biológica y reclamar sus derechos; ante el juez la situación es tensa -se decide y manipula una vez más el destino de un niño-, y ante la riña entre las dos mujeres, la niña con la fuerza del cariño y del apego se abraza a Nati, aunque tiene un gesto de atención-perdón hacia sus verdaderos padres:

" -Señor juez -dijo la señora-. Ya oye usted los insultos groseros de esta mujer. ¡Me llevo a mi hija porque es mía!

-¡Madrecita! -dijo con angustiada voz la niña, tendiendo los brazos hacia la Nati-; llévame contigo, ¡por Dios te lo pido!

-¿Lo ve usted, señor juez, lo ve usted? -bramaba la Nati frenética. Se oyó un ligero golpe; había caído Teresita desmayada al suelo. Vino el médico de la Casa de Socorro. Volvió la niña en sí; ordenó el juez que sus padres verdaderos se la llevaran... "La ley es la ley".

-Pero "sobre" la ley está la conciencia y mi deber-dijo el médico con voz serena-. Si la niña se va con sus padres, seres hasta ahora desconocidos para ella, la emoción la matará. Su corazoncito funciona débilmente; es una criatura de un organismo muy delicado e impresionable en extremo. Esperen a que se ponga buena y después decidirán lo que les plazca.

Salió Ignacio seguido de Nati, con la niña en brazos; ésta volvía la carita para mirar a los que quedaban atrás. Al salir por la puerta del despacho, con las puntitas de sus rosados dedos mandó un beso a sus padres al ver que lloraban".

Notas sórdidas que configuran la personalidad de estos personajes, que, si bien son propensos a la alegría, a la poca sensatez y reflexión, y a la mucha algarabía, los relatos de estos años prefieren mostrar una imagen triste y ensombrecida de la infancia -más aún cuando el niño se desenvuelve en ambientes de clases sociales no favorecidas-, no sólo por la enfermedad o la muerte o la guerra, o por el mismo hecho de mostrarse como seres dirigidos, sino que paralelamente junto a ellos, ya no en ellos, se cierne la tragedia, de tal manera que pronto, demasiado pronto, descubren que no todo es un camino de rosas y en cierta forma, también prematuramente, posan sus pies en la realidad -quizá todo pueda obedecer a la triste experiencia, muy reciente aún, que han vivido los autores, y por ello las imágenes de desolación están demasiado vivas-. Así, en El niño perdido, de R. Fernández de la Reguera (Lecturas, 1943), Luis, "Recillo", niño enclenque, se cría con sus abuelos, Pablo, el tío Agonías, y la tía Jesusa, tras la muerte de sus padres; no obstante, el autor le ofrece la oportunidad de ver a Pablo, su abuelo, ya cadáver, después de sufrir un accidente cuando sale en busca del niño, que se daba por perdido.

Ni siquiera en fechas tan señaladas y apropiadas para la inocencia y la fantasía de la niñez, como Navidad y Reyes, se da tregua a la desgracia y se deja aflorar abiertamente la alegría, como comprobamos en Nochebuena del caminero, de Cristobal de Castro (ABC, 1943), en donde la presencia de unos forajidos y sus disparos junto a la casa de Joaquín, el caminero, amedrentan a la familia en el preciso momento que estaban alegres por la entrega de juguetes a su hijo; o como en A la sombra de la colegiata, de Camilo José Cela (Juventud, 1943), cuando los nietos de don Sebastián acuden a celebrar con él la Navidad en un ambiente básicamente triste, a pesar de los esfuerzos del abuelo que echaba en falta la presencia de su mujer, doña Julia, fallecida el

día anterior; o como en El concepto del delito, de Juan F. Muñoz y Pabón (Letras, 1939), que plantea un problema de conciencia en Eugenín, de cinco años y medio, a los pocos días de la Noche de Reyes, y acude a un sacerdote para confesar, entre llanto y llanto, su culpa al romper, "matar", la muñeca de su hermana Maruca, aunque para su consuelo y asombro "no echaba sangre", "no echaba más que serrín".

Relato, éste último, que nos da pie para señalar aquellos otros, que también los hay, aunque en menor número, en donde se pone de manifiesto sobre todo las buenas acciones y el buen sentimiento de los pequeños -incluido este hecho, posiblemente, en aquel generalizado afán del momento por difundir la ejemplaridad-, junto a las típicas e inocentes travesuras de los pequeños, tanto si se desarrollan en Navidad como en otra época. Y si en La niña negra de Josefina de la Maza (Destino, 1941), el amor y la ternura están por encima de razas y lenguas, en La parábola del abuelo, de Roberto Molina (Medina, 1942) se pretende concienciar a unos niños para que actúen de buena fe sin pensar en la recompensa; moraleja que también la encontramos no sólo en el relato de Juan Antonio de Laiglesia, En la noche del 5 al 6... (Domingo, 1942), cuando Cesitar entrega al abuelo su propio regalo, unas zapatillas, pues sabe que le hace más ilusión que a él, sino en La nueva hermanita, de Carmen Werner (Y, 1942), en donde la búsqueda de la verdad se convierte en lema para unas chicas que consiguen aclarar el rapto de una niña por unos gitanos; aunque claro está, no siempre las travesuras tienen unos resultados tan positivos, como en Aburrirse es mala cosa, de Ana María de Foronda (Domingo, 1942), que nos presenta a Juanita, aburrida, cansada de bordar, y ante la negativa de ir al cine con su madre, se dedica a llamar por teléfono y gastar bromas de dudoso gusto, le siguen la pista y le pusieron una multa -la mala acción es castigada-.

Niños que -como podemos observar en relatos hasta ahora citados: La nueva hermanita, En la noche del 5 al 6..., El niño pescador, La parábola del abuelo, El niño perdido, A la sombra de la colegiata, ...- frecuentemente comparten protagonismo con los ancianos, personajes que representan el otro extremo del ciclo vital; y aunque a simple vista muestren lógicas diferencias -sobre todo, claro está, en el aspecto externo, en el físico-, no sucede lo mismo cuando nos detenemos y profundizamos en la personalidad y características de unos y de otros. Entonces, las semejanzas surgen en esta simbólica unión nietos-abuelos que recuerda el principio y el fin de nuestra existencia, en donde la enfermedad -seres indefensos ante la enfermedad y la muerte- la soledad, el aislamiento, la manipulación y la marginación social, más o menos voluntaria, se convierten en aspectos comunes y convergentes de estos dos estados vivenciales que acusan, por encima de todo, un distanciamiento temporal.

Cuando José Luis Martín Nogales, al hacer un estudio sobre los personajes de los cuentos de Ignacio Aldecoa (36), señala que este autor de los años cincuenta "de los ancianos destaca especialmente dos rasgos básicos: su soledad y su espera impotente de la muerte", no está sino poniendo en relieve una tónica general, que ya se manifiesta antes, en la más inmediata posguerra, quizá por ser algo innato y connatural de esta edad. Pero aún, también podemos hacer extensible a los personajes anteriores a los de Aldecoa -no sin ciertas matizaciones- la observación que añade más abajo, "la soledad de los ancianos está a veces relacionada con la nostalgia, con el aislamiento en los recuerdos viejos, en un mundo propio que nadie comparte. Entonces al anciano solitario sólo le queda encerrarse, desmadejar los recuerdos del pasado, vivir a solas su tristeza". Existencia melancólica que no es tan amarga en los personajes de nuestros relatos, ya que por lo general sí se comparte.

Los ancianos de estos relatos a los que dedicamos nuestro estudio nunca están totalmente solos, aunque reduzcan su actividad y relaciones al seno de la familia. La vejez siente la marginación social y buscan refugio en la familia -cuando la hay-, a la vez que corta con todo tipo de relación y su sociabilidad entra en un círculo que se estrecha con el paso del tiempo. Los nietos, como pasan tanto tiempo también en casa, se convierten por ello en la compañía habitual; sin embargo, la vejez suele padecerse o disfrutarse, según los distintos enfoques, junto a la pareja y en el contexto físico que supone la dimensión del hogar. Don Ricardo Montiel y su esposa, doña Carolina, personajes de El nietecito, de Curro Vargas (Letras, 1943), "humildes, recogidos, jamás inquietados por absurdas aspiraciones ni aguijoneados por la envidia, formulaban ellos su felicidad en un vivir oscuro, pero plácido, con un 'mañana' definido y con un 'hoy' modesto y decoroso. ¡Su casa!".

La casa como lugar transformado, de una manera inconsciente, en refugio para estos personajes, que curiosamente, según apreciación de distintos autores del momento, despierta en ellos sentimientos que los acercan aún más a la niñez, quizá por descubrir en los ancianos también ese inocente gozo, basado en el disfrute de las cosas sencillas e intrascendentales

" Con frecuencia el matrimonio se extasiaba contemplando como unos chiquillos 'el efecto' de una variante en la disposición de los muebles que correspondían a la sala o al comedor, al gabinete o al despacho.

-¿No te parece que el chinero resulta mucho mejor así?-decía doña Carolina.

-¡Desde luego!...¡Has tenido una feliz idea!...-le contestaba él. Y al cabo de una pausa, fijando sus ojillos azules y noblotes en los diáfanos y puros de su virtuosa compañera, don Ricardo, con su voz de siempre, voz suave, sin resonancias, cariñosa y un poquitín trémula, exclamaba:

-¡Carola, qué rinconcito tan feliz el nuestro! ¿Verdad?..."
(El nietecito, Letras, febrero 1943, página 21)

" Aquella noche se habían encendido muy pronto las luces de todas

las habitaciones. La casa, adornada hasta en sus rincones más apartados, rezumaba alegría y tibieza por todas partes. No era posible el reposo de ninguna de las cinco criadas, que trajinaban como en días de grandes solemnidades, cuando se va a festejar un suceso de los que dejan huella para siempre en el seno de la familia. ¡Cuánta alegría se había derramado aquella noche santa en el hogar de los viejos, ya abuelos, que tantos años habían vivido solos y como alejados del mundo que canta y hierve en los corazones que todavía esperan algo! Las sillas, las mesas, los armarios, los cubiertos, los juguetes, todo lo iban mirando estos abuelos al borde de la tumba, como si fueran otra vez niños; tan cuidadosa y apasionada era su vigilancia, que parecían dos niños en posesión de una casa muy ancha y muy luminosa para correr, (...)"

(Emiliano Aguado, Los viejos, en Fotos, 12 de septiembre de 1942)

Por ello en Embolia, de Roberto Molina (Luna y Sol, 1944), se resalta en la personalidad de don Justo una circunstancia poco común, ya que a pesar de sus sesenta años de edad y su sordera total, sentía una gran pasión por el alpinismo y su fortaleza le permitía "trepar por los peñascos hasta alturas inverosímiles, ejercicio que practicaba casi todos los días festivos del mes", en compañía de su amigo Lucas; aunque esta afición, que le proporcionaba el estar en contacto con la naturaleza, fuera de los límites del hogar, y mantener viva su relación social, al margen del seno familiar, es fuertemente amenazada por una rara embolia de la arteria de la retina en ambos ojos. "Es de creer que recobraré usted pronto la vista de este otro ojo; pero hay que tomar precauciones. Usted es arteriosclerótico. Por ahora no hay que hacer nada, sino que vaya usted a que le vea un especialista del aparato circulatorio. ¡Esas arterias han envejecido, señor!".

El tiempo, el paso del tiempo, deja de ser para ellos un elemento abstracto y adquiere valores concretos que sólo se puede comprender desde su punto de vista. Y desde esta perspectiva, los personajes de edad ven reflejados en su físico la huella de los años, que bien puede estar descrita con un tono suave, cariñoso y entrañable, como hemos visto en las figuras de don Justo, don Ricardo o doña Carolina, hasta un tono desgarrado y esperpéntico,

tal como leemos en Botellas viejas y mujeres viejas (relato recogido en el volumen de Tomás Borrás La cajita de asombros):

" Aquella tarde llegaron cuatro mujeres viejas más, ateridas entre toquillas y pingos, casi calvas y chupándose los dientes, flacas, que se les habían reducido los ojos."

(Página 232, Madrid, Ediciones Artística, 1946)

Pero este paso del tiempo no sólo influye en el deterioro del cuerpo, sino -y esto se potencia en los relatos con una importancia superior- en la configuración de un estado de ánimo particular; y así, al jugar con las tres dimensiones del tiempo, el pasado supone una reflexión nostálgica de un período de sus vidas, que de una forma casi inconsciente ha ido transcurriendo;

"...habían sido y continuaban siendo, ¡al cabo de veinticinco años!, un matrimonio modelo. Almas gemelas eran las suyas; gemelas en defectos y en virtudes."

(El nietecito, Letras, febrero 1943, página 21)

" -Pues Carlos nació cuando yo tenía veintiocho años; como ahora he cumplido setenta y cuatro, tiene cuarenta y seis. Hace ya cuarenta y ocho años que vivimos juntos. ¡Cuántos años, Señor!

-¿De manera que Carlos tiene cuarenta y seis años y hace ya cuarenta y ocho que nos casamos? -preguntó con pena el abuelito.

-Así es -dijo la mujer-, y tú vas a cumplir en marzo los ochenta, si no estoy equivocada. (...)

Luego cerró otra vez la ventana, volvió a sentarse al lado de su mujer y se dejó ganar por un tropel de recuerdos, que se le venía encima sin poderlo remediar. (...)

...Dejaban tras de sí un pasado muy largo, muy hondo y muy penoso; tenían que recordar las mismas dichas y las mismas penas; y en aquel silencio tan frío y tan fuerte se encontraron más cerca y más inseparables que nunca."

(Los viejos, Fotos, 12 de septiembre de 1942)

el presente encarna en ellos la culminación de una vida, la placidez, la pena, la tristeza, la soledad;

" Entre aquellas risas infantiles, aquellos goces y aquellas pala-

bras medidas de los hijos, la pareja de aquellos dos seres humanos, ya casi tan cubiertos de nieve sus corazones como lo estaba el mundo aquella noche, veían alejarse todas las cosas del mundo, y cómo se adueñaba de ellos esa tremenda soledad (...)

...;Eran tantas las penas que habían compartido!Las asperezas que tantos y tantos años se habían ido depositando en el corazón de los viejos, los encerraban ahora en un silencio de muerte (...)

...Son los recuerdos de muchos años y muchos fracasos los que, posándose en esos corazones, ya casi marchitos, les brindaban amparo y consuelo en medio de tanta soledad (...)"

(Los viejos, Fotos, 12 de septiembre de 1942)

" Mientras que la esposa, poniendo su manos, muy blancas, aunque ya profanadas por las arrugas, en los hombros de su marido,elevaba los ojos al techo, murmurando:

-¡Cuántas gracias debemos a Dios, Ricardo!... ¡Qué bueno es!..."

(El nietecito, Letras, febrero 1943, página 21)

y el futuro los hunde todavía más en la tristeza pues apenas pueden contar con él, al mismo tiempo que presienten, sin el menor ánimo de rebelión, un próximo desenlace final que les reafirma la incierta realidad de lo que está por venir

" -A veces doy en pensar que esta noche bien puede ser la última que cenemos todos juntos. ¿No piensas tú así algunas veces?-preguntó con voz tímida la abuelita.

-¿Quién tiene tiempo ni gana de pensar esas tonterías? -respondió el viejo con acento displicente.

-Pues a mí me parecen que no son tonterías; son cosas que pueden ocurrir.

Un leve silencio, como el velo tenue de un olvido fugitivo, envolvió estos pensamientos penosos (...)

Luego, como perdidos en un mar oscuro de recuerdos, los dos seres, que ya no esperaban nada de la vida, callaron un buen rato."

(Los viejos, Fotos, 12 de septiembre de 1942)

Personajes reflexivos, encerrados en sus propios pensamientos, que ofrecen un contraste llamativo respecto a todos aquellos otros que por su juventud, según nos muestran los cuentos literarios de los cuarenta, intentan disfrutar de las oportunidades que les brinda la vida, ya que para éstos sí que les espera todo un futuro por delante, aunque de momento su interés se centre

sólo en la actualidad más inmediateza. De esta manera, lo concerniente a la juventud, a la adolescencia, viene matizado por la diversión y la alegría que choca abiertamente con los planteamientos de las otras edades que ya hemos referido, sobre todo con la niñez. Son personajes que por lo general pertenecen a un estatus social acomodado y esto les permite desenvolverse y actuar con muy pocas responsabilidades, pues ante la sociedad aún dependen de la familia, de los padres, con los que mantienen relaciones tan cordiales que llegan al extremo del trato ridículo y el mimo excesivo

" Dentro del regalo y confort de una familia de gran posición social y económica nació una criatura encantadora, que tomó por el bautismo el nombre de Rianseres. Los primeros años de su vida se deslizaron en una constante alternativa de brazos cariñosos. Todos en aquella casa, desde el padre hasta la misma cocinera, se disputaban el honor de mecer a la pequeña. ¡Había llegado al mundo con tanta oportunidad y era su cara tan atractiva, que todo mimo se les hacía poco para que Rianseres estuviese siempre contenta.

Pero el tiempo, que todo lo transforma, hizo de Rianseres una niña voluntariosa y enérgica. Era, sí, amable con todo el mundo y a nadie escatimaba una sonrisa, pero ¡cuidado! con que la contrariaran en lo más mínimo. Sus padres comprendían que el mucho mimo en que la habían criado era sólo la causa de aquellos defectos y, confesándose culpables, seguían transigiendo. (...)

Una de las cosas que más contrariaron a la familia fué el que, no habiendo cumplido aún Rianseres los diez años, dijo que quería estudiar bachillerato. Quisieron quitárselo de la cabeza (...)

Nuevo problema se planteó en la familia cuando, al terminar Rianseres su bachillerato, dijo que se quería matricular en la Universidad de Derecho."

(Pilar de Abia, Por un suspenso, en Y, junio-1942, nº 53, pág.22)

" Mariquilla es esa linda muñeca que apenas ha cumplido diecisiete primaveras. Alta, espigada, con ojos de cielo, grana en los labios y una carita de ángel que es una bendición. Mariquilla trae revuelos a los chicos que la conocen, y hace que se mueran de envidia las chicas que la tratan.

Papá y mamá están más que orgullosos de su pimpante retoño, y cualquier capricho de la niña procuran satisfacerlo al instante, siempre que les sea posible. Están seguros los dos de que Mariquilla es la más bella, la más encantadora y adorable de las hijas, y aunque a veces no entienden muy claramente sus ideas -¡diecisiete años, Señor!- las aceptan encantados, porque Mariquilla es la joya de

la casa, y punto en boca."

(Raúl Santidrian, Mariquilla se pone de largo, en Luna y Sol, abril de 1949, nº 60)

Esta ausencia de responsabilidad se complementa, a la hora de configurar al personaje, con una alegría y una inquietud que se refleja en los argumentos de estos relatos por las múltiples actividades protagonizadas por ellos, pues debemos resaltar precisamente que nos encontramos ante un tipo de personajes que se caracterizan por lo que hacen, ya que se desenvuelven con una actividad mayor, y aunque no dejan de ser unas actuaciones particulares más, estas acciones, que son propias de su edad, matizan verdaderamente la personalidad de estos protagonistas. Así se crea unas mutuas influencias que siguen la doble dirección personaje-acción y acción-personaje. El personaje se mueve así, porque es así como lo hace la mayoría de los que reúnen sus mismas características y condiciones, por lo tanto esa acción se convierte en una particularidad de los que la llevan a cabo. Julia Maura, a partir de mayo de 1940, publica en Y una serie de relatos -Lola se compra un sombrero, Lola va al baile, Lola descubre el amor, Lola y Tito, Lola y su padre, Lola veranea, Lola y su madre, Lola y la realidad,...- protagonizados por un personaje común, Lola, joven perfilada por las inquietudes y actuaciones en las que se pueden ver reflejadas sus posibles lectoras, siempre en la tónica general del momento, tantas veces aludida, de la ejemplaridad

" Empezamos hoy a contaros la historia de nuestra amiga Lola. Lola no es ni un modelo ni una chica perversa; es el término medio de la muchacha de diez y ocho años con sus buenas cualidades; pero, ¡ay!, también con sus tonterías inevitables. Así y todo, nosotros la queremos y tenemos interés por ella, y vosotras, lectoras, también llegaréis a tenerlo siguiendo poco a poco las peripecias de su vida, y quizá, mirándoos en este espejo, podáis evitar algún escollo de los muchos importantes, aunque al parecer no lo sean, que acechan a las muchachas al ponerse de largo."

(Y, mayo de 1940, nº 28, página 21)

" Ya conoceis a Lola: es una muchacha como hay mil. Ni buena ni mala. Encantadora en todo momento. Cree haber ido ya a todas partes, tener una experiencia de vida, 'estar de regreso de todo...' Lo cual quiere decir que tiene dieciocho años... Asistir a los episodios de su vida es un espectáculo divertido y útil. Que nuestras lectoras aprendan a conocer la vida al través de la vida tranquila y azarosa de Lola, nuestra amiga..."

(Y, julio de 1940, nº 30, página 22)

Por esto el joven personaje, al igual que Lola, se convierte en "espejo" en el que se pueden mirar, observar e identificar en alguna de sus actuaciones otros jóvenes fuera del mundo de la ficción, a causa de la naturalidad con la que desempeña su papel. En Nueve días de abril, de Julio Trenas (Letras, 1942), con acusado matiz costumbrista, se presenta la realidad cotidiana de unos chicos burgueses de Madrid -no olvidemos que otra singular característica de esta edad es la importancia que adquiere 'el grupo', 'la panda', a veces verdadero protagonista colectivo que envuelve las diferentes individualidades-. Se trata de ocho amigos (Myrna, Minchu, Choni, Polito, Totó, Pedrín, Marisol y Armando; nombres especiales, diminutivos, hipocorísticos..., que en cierta manera también están colaborando en la formación del personaje), que, tras oír la misa dominical en los Jerónimos, toman el aperitivo en Recoletos, donde pasean todos los chicos y chicas "topolino" de Madrid. Entonces comienza una especial amistad entre Armando y Marisol...

Por otro lado, esa inquietud que referíamos arriba, les empuja a aumentar y potenciar su cualidad de "ser sociable"; capacidad que no sólo la desarrollan a la hora de compartir experiencias en grupo, en pandilla, sino que son la base de algunos "ritos" sociales bastante extendidos entonces, hoy reducidos a círculos minoritarios, como la puesta de largo, tal como se recoge en Melodía azul, de Alfonso Costa Dequidt (Letras, 1943), o en Mariquilla se pone de largo, de Raúl Santidrián (Luna y Sol, 1949), relatos en los que, respectivamente, Rosita y Mariquilla, con sus diecisiete años cumplidos son

presentadas en sociedad.

Actividades comunes que colocan a estos personajes siempre en contacto con otros, ya que el joven solitario está descartado en la tipología de los personajes del momento, y si se encuentra es porque voluntariamente él mismo lo pretende, lo cual le sirve al autor para perfilar algunas notas de madurez y cambio en la progresiva evolución psicológica de estos protagonistas, que de una forma egoísta y natural afianzan sus personalidad al pasar de lo general a lo particular, como procede Julia Maura con su personaje Lola:

" Tendida sobre la arena de la playa, Lola se tuesta lentamente a los rayos del sol. La temperatura es deliciosa; el día espléndido, con algo de brisa y lo bastante caliente para que la perspectiva del baño en el mar sea deliciosa. Medio adormecida por un profundo bienestar y por el cansancio de varias noches seguidas de baile, Lola se aísla completamente 'del grupo'. Además, la conversación de sus amigas no la interesa. Es siempre, poco más o menos, igual.

(...)

A Lola no la entretiene esta clase de conversaciones. Demasiado pendiente de ella misma no la interesa cómo pueden ser las demás mujeres. Satisfecha de su propio físico, por ahora no teme a ninguna. Aburrida, acaba por bostezar y levantarse perezosamente."

(Lola veranea, Y, octubre de 1940, nº 33, página 29)

No obstante, su afianzamiento en la vida no está todavía conseguido, lo que les induce a moverse y relacionarse con los demás, y buscar actividades que se puedan realizar en compañía de otros, como bailes, reuniones, excursiones, deportes, etcétera. En Siete a cinco, de J. Calvo (Letras, 1939) dos amigos, Arturo Albar y Pablo Anderson, se juegan en una partida de tenis el poder "salir" con Rosalía Inchausti, lo que da pie, por otro lado, a la aparición de tecnicismos propios de un deporte demasiado elitista para aquellos años: "drive", "outs", "set",... En La eterna lucha, de V. Montesinos (Y, 1940), un grupo de jóvenes acomodados, Sofía, Matilde, Felix, Raimundo, Tina, Mona, Fita, Pipo y Quinito, se divierten en excursiones y practicando numerosos deportes, también bastante clasistas, como esquiar en la nieve, el tenis, el

remo o la natación. En Pudo ser..., de Antonio Wallis (Y, 1940), Charo "estaba segura que el hombre que le depararía el destino surgiría en una piscina, en un campo de 'golf', en una fiesta mundana". En Merche y José, de Jaime de Villanueva (Fotos, 1941), esta pareja se desliza sobre la nieve, esquiando un domingo en la sierra cerca de Madrid. En Estrategia sentimental, de Javier Montemayor (Medina, 1943), María Eugenia sufre un gran cambio en su vida desde que conoce a Jorge, y pasa de una "inútil" relación social, salpicada de tenis, vermut, cóctel, cine..., al recogimiento en el hogar paterno. En Troyanos, 1942, de Fernando Castán Palomar (Letras, 1942), cada domingo por la tarde, de una forma rotatoria, la reunión de "la panda" es en casa de uno de los integrantes del grupo. En ¿Por qué era fea?, de Rosa María Cajal (Y, 1944), la acción transcurre en varios bailes y reuniones de juventud en casa de Marichu y en casa de María Asunción Valdés.

Pero a pesar del carácter alegre y desenfadado de la juventud, también sufren contrariedades; y los mayores problemas que pueden llamar su atención residen, según los momentos y la personalidad de los personajes, en varios asuntos que van desde la superficialidad de las cosas mundanas, como el atuendo y el aspecto externo, sobre todo en los personajes femeninos

"Ocurre en ocasiones que se presentan de repente circunstancias de una imprevista seriedad; para las mujeres, probablemente, la seriedad más imprevista está en ese momento de la elección de un nuevo modelo. Al principio todo es camino florido (...)

Todo esto contribuye a crear esa atmósfera densa y pesada de la indecisión. Y Mariquilla se pasa dos noches sin dormir, dándole vueltas a la cabeza."

(Raúl Santidrián, Mariquilla se pone de largo, Luna y Sol, abril de 1949, nº 60)

"...Por aquel entonces no le interesaban más que sus libros, sus deportes y sus roperos, porque, eso sí, Rianseres era presumidísima y había logrado que se le considerase como la mujer más elegante que pisaba la Universidad."

(Pilar de Abia, Por un suspenso, Y, junio de 1942, nº53, página 22)

" Aquel sol que llegaba a torrentes hasta su cama, acababa de ser para ella como una revelación. ¡El invierno había acabado! Empezaba el buen tiempo, y Lola necesitaba un sombrero nuevo adecuado con la estación. ¿Cómo iba a pasearse en aquella mañana radiante con un fieltro? Lo indicado era un sombrero de paja, y se lo compraría inmediatamente."

(Julia Maura, Lola se compra un sombrero, Y, mayo 1940, n.º 28, p. 21)

hasta los estudios, que se convierten para muchos en la actividad única y cotidiana, a la vez que unen la inquietud por el más próximo presente y por el futuro no muy lejano; cultura, esfuerzo y afán de superación se suman ahora a las notas que caracterizan a los jóvenes de estos relatos, que bien ostentan sus flamantes títulos, como Armando, el cultísimo ingeniero de caminos de Nueve días de abril, de Julio Trenas (Letras, 1942); o bien se encuentran en plenos estudios, de bachillerato o de universidad, como podemos comprobar en algún momento del desarrollo de la trama de El hermano Julio, de Ana María de Poronda (Domingo, 1942), Troyanos, 1942, de Fernando Castán Palomar (Letras, 1942), Tres de la Universidad, de Alberto Francés (Domingo, 1942), Amor de biblioteca, de Santos Sainz Elvira (Y, 1942), La Ascensión a la Fuente, de Jorge de Santa Marina (Letras, 1939), Por un suspenso, de Pilar de Abia (Y, 1942), Las mariposas blancas, de Julio Romano (Fotos, 1940), etc.

No podemos pasar por alto, aunque ya fue abordado cuando se trató el tema del amor, que la adolescencia es una etapa muy interesante de continuos descubrimientos en todos los campos, y que el amor y la sexualidad se sitúan a la cabeza de los asuntos que fomentan el interés de estos jóvenes personajes, y se convierten en uno de los más decisivos pasos en la evolución psicológica y en la confirmación de la individualidad, que más arriba aludíamos. Por ello no es de extrañar que el tema amoroso, aunque sólo se traduzca en escauceos o coqueteos de principiantes, esté presente entre los sentimientos que más motivan a estos personajes, ya que, de una manera rotunda, define e

identifica a la adolescencia frente a la niñez. Un claro ejemplo de esto nos ofrece Julián Ayesta con sus relatos No puedo explicarlo (Destino, 1944), y La edad antigua (Cuadernos Hispanoamericanos, 1949) -relatos que más tarde se convierten en capítulos de Helena o el mar del verano, 1952 (37)-. Los personajes de ambos relatos son los mismos, pero si en el primero se nos muestran aún demasiado añados, entretenidos en divertidas travesuras

" Y era también emocionantísimo lo de entrar en el cuarto si las niñas no estaban preparadas (como el verano anterior) y a la claridad de la luna tirarles por las sábanas y cuando fuesen a levantarse tirarles la almohada a la cabeza y después quitarles del todo la ropa de la cama para que nadie pudiese protegerse con las mantas y cuando se revolviesen furiosas como hembras de chacal acorraladas lanzarles una descarga general de almohadas y luego salir corriendo por el corredor y ellas, furiosísimas, detrás de nosotros con las almohadas en la mano y que nos alcanzaran, y luego la lucha cuerpo a cuerpo, con el pelo de Helena haciéndome cosquillas en la cara y después sujetarla y hacerla pedirme cuartel con la mirada y no dárselo y que acabe por llorar y morderme los brazos y oírle decir, rabiosísima: 'bruto, salvaje, bestia, idiota', y luego (...)"

en La edad antigua, las relaciones de estos jóvenes ha sufrido un profundo cambio, que se advierte en principio, en cuanto a relación social, por la separación del grupo en busca de su propia identidad, a la vez que descubren nuevas sensaciones que pueden configurar la también nueva personalidad

" Frente a la chimenea apagada los mayores tomaban café negro y licores dorados. (...)

Entonces no pude resistir y escapé a mi habitación; me desnudé, me puse el pantalón de baño y salí corriendo por la puerta de la cicina. Corría cuesta abajo con el viento en la boca y Helena me estaba esperando a la puerta del jardín con su traje de baño de flores rojas y doradas y su sombrero ancho de paja amarillenta, muy alegre, llena de amor y vida, (...)

Helena y yo íbamos silenciosos. De cuando en cuando Helena se paraba, cogía unas cuantas zarzamoras y me ofrecía la mitad. (...) Y seguíamos andando muy juntos, sin hablar nada, pero temblando. Algunas veces mi amor -que era Helena, tan hermosa, con la piel tan morena y el pelo rubio y los ojos azules y tan libre y valiente- se paraba otra vez a coger zarzamoras y se pinchaba con la espina. Entonces me ofrecía su dedo ensangrentado y yo le chupaba la sangre,

que era tan roja, tan salada, tan hermosa centelleando al sol. Después me besaba y me lavaba con sus labios la sangre que había quedado en los míos. Y después de hacerlo nos entraba como un miedo raro. Porque aquello era un rito secreto, secretísimo, como una especie de pecado; nadie sabía por qué. Helena se apretaba contra mí como una gata misteriosa, y con los ojos llenos de lágrimas murmuraba "tengo miedo". Y yo, lleno de una ternura y un amor que casi me hacían llenárseme los ojos de lágrimas, la apretaba más aún contra mí y la mantenía así, con mis labios sobre su pelo, tiempo y tiempo, hasta que Helena separaba la cabeza de mi pecho y me miraba todavía con lágrimas, pero sonriéndose de amor y de felicidad. Entonces seguíamos andando abrazados, con la cabeza de Helena apoyada en mi hombro. Y así seguíamos hasta el mar."

Si la presencia del amor en la configuración de los jóvenes personajes es importante, también es decisiva cuando surge en otro grupo de personajes que se encuentran en esa edad indefinida que supone la madurez (también fue tratado cuando comentamos el tema amoroso). Se trata de personajes adultos que están, según hemos podido captar del tratamiento que les conceden los autores de entonces, entre los 35-40-50 años, y que en estos relatos vienen a ilustrar un estado de vida marcado por la frustración, si se vuelve la vista hacia atrás, y por la insatisfacción, si se observa el presente, la mayoría de las veces vivido, por diferentes circunstancias, en soledad, aunque queda la esperanza de un posible cambio, pues aún no se han consumido todas las etapas del ciclo vital.

Tanto los hombres como las mujeres que representan esta edad son, por lo general, personajes solitarios -en contraposición, como vimos, con los adolescentes-, con una existencia monótona y rutinaria, y lo único que les puede "salvar" de esta situación es el fomentar, revivir, sentir -aunque sea por vez primera- la ilusión por otra persona; sentimiento que daría un nuevo giro a su vida y así poder ser rescatados de la indiferencia y del hastío en que están sumidos. Por lo tanto, la ausencia de amor, que se traduce en soledad, estrechamente relacionada con la ausencia de juventud, que por otra parte

transmitía inquietud y alegría, son aspectos básicos en la construcción de estos personajes.

El sentimiento de frustración aparece cuando se analiza el presente con la perspectiva de un pasado y se siente el fracaso, no sólo por cuestiones existenciales, como en La tentación, de Carlos Martínez-Barbeito (Fantasía, 1945), en donde Isabel Osorio, rica e inteligente cuarentona, ante el maravilloso espectáculo que le ofrece la naturaleza -el mar, el acantilado ...-, siente la esterilidad de su propia vida; sino por cuestiones laborales, como le sucede a José Estrada, escritor enfermo, de más de cuarenta años, personaje de Cuento en ocho tiempos, de Carmina Díaz Herrero (Domingo, 1944), que recibirá el éxito póstumo, ya que en vida fue incapaz de conseguirlo; o como le ocurre a Luis del Viso y Haros en Una tarde distinta, de Juan Sampelayo (Fotos, 1943), que tampoco encuentra en su trabajo de traductor el entusiasmo suficiente para superar su gris existencia, limitada a la rutina diaria del trabajo y a las horas que pasaba en la pensión; una tarde, que cerró la empresa para celebrar su aniversario, sin saber dónde ir, se sentó en un café y pidió un "cocktail" de champán; había pasado una tarde distinta, pero al recordarlo "una lágrima rodó: había perdido lo mejor de su vida, la juventud y el amor".

Personajes maduros envueltos por situaciones, que ya por sí mismas, denotan soledad afectiva, y ningún otro personaje, por muy ligado que esté a ellos -hijos, hermanos, etc.-, podrá llenar esa carencia afectiva. En Tengo una hermana solterona, de Josefina Rivas (Domingo, 1944), la convivencia entre ellas no alcanza el equilibrio sentimental hasta que no consiguen pareja (por cierto, la "solterona" aquí representa treinta años, lo que nos demuestra la diferencia de hábitos sociales respecto a hoy). En El que no miente, de Juan de Alcaraz (Letras, 1943), también dos hermanas, doña Isabel,

de cincuenta años, y Clarita, de cuarenta y cinco, anquilosadas en el tiempo, en su indumentaria y en sus hábitos, mantienen una infundada ilusión por su primo Ricardo, hasta que la imagen de Clarita reflejada en un espejo les descubre la dura realidad: "era vieja, era fea también, ridícula, lamentable". Y en Sal de otoño, de Luis G. de Linares (Domingo, 1943), Enrique Fernández, viudo de cincuenta años que vive con su hija de diecisiete, se siente rejuvenecer a causa de las relaciones que comienza con Consuelo, también viuda; no obstante, Consuelo por un malentendido, dominada por el despecho, rompe con Enrique, no sin antes avisarle del estado en que lo deja con una tremenda y simbólica frase: "has entrado en el invierno definitivo del que no se regresa jamás".

Pero este "invierno", en donde los sentimientos parecen congelados, se corresponde con dos estados concretos en la madurez: por un lado, la soltería, y por otro, la viudez. Ambos reflejan claramente la ausencia de un componente de la pareja, y por consiguiente sitúan al personaje, en principio, en la condición de desamorado, sin excluir la posibilidad de que en el desarrollo de la narración sufra un cambio, según estos relatos, positivo. Así, mientras que en Hoy hace diez años, de Ana María Ullastres (Letras, 1943), González continúa soltero a sus cincuenta años, condenado a este estado sin posible remisión, pues en su agitada vida de hombre de negocios no tenía lugar el sentimiento amoroso, y cuando viene la oportunidad con Rosina, no cambia su suerte, ya que ella, joven viuda, es fiel al recuerdo de su difunto marido; en otros casos, sin embargo, sí se produce "el milagro de la primavera", como leemos que le ocurre a un soltero de cuarenta y ocho años en Don Juan en el estío, de Eugenia Serrano (Domingo, 1943); o como también sucede con la mujer otoñal que recibe su primer amor en Revivir, de María del Carmen Barberá Puig (Domingo, 1943).

Por otro lado, también para las personas a quienes se les ha muerto su conyuge el planteamiento es similar, de tal forma que algunos se aclimatan a su nuevo estado y, por rutina o por imposibilidad, voluntaria o forzosamente, aceptan esta manera de vivir y piensan que los mejores recuerdos los guarda el pasado, como le ocurre al viudo Mario Casares, de cuarenta y tres años, burgués acomodado, que en La novia de Viena, de Cecilia A. Mantua (Lecturas, 1942), prefiere aceptar su propia realidad y seguir los hábitos de su clase, con deportes, partidas de bridge, ... aunque su mundo afectivo sea más una agradable evocación que un sentimiento presente o futuro. Sin embargo, para los personajes de Entre nubes, de Elena Guzmán (Medina, 1942), la vida les ofrece otra oportunidad; ella, viuda que pasa de los treinta, y él tiene casi los cuarenta; dialogan en un pequeño salón del Club, y empiezan a conocerse a pesar de los muchos ratos que han pasado juntos. O como también le sucede a la joven viuda de La radiografía (relato recogido en De 2 a 4, 1943), que bajo un tratamiento no exento de humor -con lo que se desdramatiza, por medio de la caricatura, estas situaciones de angustia y de soledad- Julio Angulo, su autor, por boca del estrafalario doctor, incita a disfrutar de un presente, proyectado hacia un futuro, cuando el pasado se convierte en una abrumadora carga:

- " -No me hace falta nada de eso, señora. ¿Es usted casada o soltera?
 -Soy viuda.
 -¿Qué edad tiene?
 -Treinta y cinco años.
 -Viuda, treinta y cinco años, insomnio, cefalalgia, Adela Díez (...)
 -Aquí está la causa de todo -vino gritando don Alfredo ...
 -¿Qué ha encontrado usted, doctor?
 Estas gafas que había en su mesilla de noche. ¿De quién son...?
 -De mi pobre marido, que en paz descanse. Fué su última voluntad que conservara siempre sus gafas.
 -Es demasiado cruel esta cláusula del testamento. Toma mis ojos, quiso decirle, para que espíen eternamente (...) Mientras tenga esas gafas en la mesa de noche no podrá dormir (...) Esconda las gafas en un rincón de la buhardilla y se pondrá buena inmediatamente."
 (Julio Angulo, De 2 a 4, Madrid, 1943, páginas 135-136 y 139-140)

Por último, para concluir este estudio sobre los personajes de los cuentos de los cuarenta, comentaremos ahora algunos aspectos sobresalientes que los van a caracterizar si atendemos a su condición de hombre o mujer; aunque bien es cierto que nos interesa sobre todo perfilar desde diferentes perspectivas el arquetipo de mujer, pues consideramos que estos años, mientras que para el personaje-hombre no suponen un cambio sustancial, en cuanto al personaje-mujer, aún sin presentar una aportación excesivamente novedosa, la envuelven igualmente en una literatura de matiz realista, que pretende captar y transmitir las especiales circunstancias por las que atraviesa el país, a la vez que, desde una ideología conservadora, participan de las directrices de la Sección Femenina de Falange. No obstante, el personaje-mujer comienza en esta década a adquirir un protagonismo diferente y a sentir tímidos tratamientos especiales, que de alguna manera son reflejos de su progresiva conquista social. Por ello no nos extraña que con el paso de estos primeros años de posguerra se vaya afianzando la protagonista femenina, y que algunos autores traten su problemática con notoria prioridad. Así, un ejemplo claro nos lo ofrece Carmen Martín Gaité, quien en el Prólogo a sus Cuentos completos (38), volumen que recoge relatos escritos entre 1950 y 1960, manifiesta su debilidad por estos asuntos:

"...Todos ellos pertenecen a campos muy próximos y remiten, en definitiva, al eterno problema del sufrimiento humano, despedazado y perdido en el seno de una sociedad que le es hostil y en la que, por otra parte, se ve obligado a insertarse. Me refiero de preferencia (como en el resto de mi producción literaria) a la huella que esta incapacidad por poner de acuerdo lo que se vive con lo que se anhela deja en las mujeres, más afectadas por la carencia de amor que los hombres, más atormentadas por la búsqueda de una identidad que las haga ser apreciadas por los demás y por sí mismas, hasta el punto de que este conjunto de relatos bien podría titularse "Cuentos de mujeres". Suelen ser mujeres desvalidas y resignadas las que presento, pocas veces personajes agresivos, como trasunto literario que son de una época en que las reivindicaciones feministas eran prácticamente inexistentes en nuestro país. Pero diré también que ese

malestar indefinible y profundo sufrido por las protagonistas de mis cuentos, ese echar de menos un poco más de amor, creo que sigue vigente hoy día, a despecho de las protestas emitidas por tantas mujeres "emancipadas", que reniegan de una condición a la que siguen ateniéndose y que las encarcela."

(Páginas 8-9, Alianza Editorial, Tercera edición, 1981)

Afirmaciones interesantes que confirman, por un lado, que todavía no estaba ganada la batalla feminista en España, y por otro, que la mujer presenta una desventaja respecto al hombre, sobre todo en dos aspectos fundamentales que marcan un tipo de relación hombre-mujer, en donde esta última está relegada a un segundo plano y en cierto modo ensombrecida por la presencia de aquel. Nos referimos concretamente a un efecto más negativo en la mujer por la carencia de amor -que las sitúa, no obstante, en una escala superior de sensibilidad-, y a la continua lucha por conseguir una identidad lo suficientemente firme que le facilite un trato de igualdad y consideración. Sin embargo, las protagonistas femeninas anteriores a estos relatos de Carmen Martín Gaité, si bien presentan y acusan su desvalimiento (por supuesto, incluso el amoroso), no siempre se perfilan como enemigas de la supeditación y aceptan sin más, como algo lógico y consustancial a su condición, la dependencia del hombre en todos los aspectos. Planteamiento este último que no nos sorprende en aquellos años acosados por continuas manifestaciones de la Sección Femenina de Falange, capitaneada por Pilar Primo de Rivera, en donde se recogen posturas tajantes y asombrosas para una mentalidad actual

" Las mujeres nunca descubren nada. Les falta, desde luego, el talento creador reservado por Dios para inteligencias varoniles; nosotras no podemos hacer nada más que interpretar mejor o peor lo que los hombres han hecho." (39)

Sorprendente relación hombre-mujer, que no por ser continua y eterna cesa de evolucionar, aunque en nuestra inmediata posguerra la literatura capta

la costumbre, a la vez que ella misma impone normas de conducta, al difundir personajes modélicos con actuaciones también modélicas (encontraremos generalmente una moral inquebrantable, impuesta por la rígida censura, en cualquiera de las historias protagonizadas por este tipo de personajes (40); así los protagonistas masculinos están marcados "por un halo de nobleza y sensibilidad -según nos advierte Carmen Martín Gaité en Desde la ventana (41)- que los convierte en seres comprensivos y protectores de la mujer, al tiempo que despiertan en ella el deseo de supeditar sin condiciones su destino al de él". Si bien antes esta misma autora había dejado claro que "los modelos de comportamiento ofrecidos a la mujer por la propaganda oficial eran los de restituirla a la pasividad de "sus labores", como reacción a las novedades de la República". Típico ejemplo lo encontramos en los protagonistas de Pureza, relato recogido en el libro Eva y la vida (1943) de Julia Maura Herrera. Rosa María, al morir sus madre, fue internada por el padre en un colegio de Religiosas, "confiándolas por completo el cuidado de su educación para la cual él se sentía incapaz. Las monjas, al no encontrar casi nada que corregir en la niña inocente y dócil, se dedicaron a fomentar lo que ellas consideraban cualidades, y que en Rosa María eran naturales inclinaciones. La ignorancia total de la vida. La limpieza espiritual. El horror al mundo y a todos los peligros que dentro de él acechan a las almas puras. Peligros aumentados y desfigurados por la fecunda imaginación de Rosa María." Y salió al mundo y no se tropezó con aquellos horribles peligros "que la acechaban para devorar su alma", tal como le habían advertido las Madres. Conoció por casualidad a Luis, joven soñador y sensible, con el que conectó rápidamente; sin embargo terminó enamorándose de Carlos, "muchacho alto y ancho, aunque esbelto. De ojos brillantes y boca sana. Sus características son la alegría de vivir y la simpatía desbordante (...) Sin complicaciones ni desfiguraciones intelectuales

de ninguna clase. Sencillo y natural". Y comienza una relación de dependencia típica, con una descripción de beso atípica para aquellos años, aunque tras esta situación viene el arrepentimiento

"...Rosa María sigue tratando de explicarse sus sentimientos. Sigue preguntándose a sí misma por qué obedece siempre a Carlos. Por qué no puede rebelarse contra este hombre, que la domina y que la hace hacer exactamente todo lo contrario de su propia voluntad.

-Te quiero, Rosa María... Te quiero tal y como eres. Un poquito boba. Con tus miradas de palomino atontado. Con tu desconocimiento absoluto de las personas y de las cosas. Quiero tu boca. Quiero tu cuerpo... (...)

-Ten confianza en mí, Rosa María...

Rosa María levanta la cabeza.

-La tengo, Carlos...

Con el movimiento que ha hecho volviendo la cara hacia Carlos, su boca se ofrece. Carlos no desaprovecha la ocasión. En seguida la cubre con la suya. Carlos, que es un hombre brusco, sabe besar con suavidad. Rosa María, perdida en un mundo de sensaciones contrarias, acepta el beso. Un momento trata de luchar contra el embrujamiento. Pero, vencida, prefiere entregarse por completo al sentimiento que la domina. Cuando, por fin, Carlos la mira, horrorizada de sí misma, esconde la cara entre las manos. Carlos, por intuición, por instinto natural, conoce a las mujeres. Por eso espera quieto y callado. Sabe que Rosa María necesita poner orden en su desorden espiritual. Tiene que volverse a encontrar a sí misma."

Libro este de Julia Maura que es considerado "tan moderno, tan de ahora" por Agustín de Foxá en el Prólogo, donde afirma sin duda que "su mayor virtud es la penetración psicológica; sus personajes nos interesan porque en ellos nos vemos reflejados, porque en ellos reconocemos siluetas que, hiriéndonos o curándonos, han cruzado nuestra vida. Porque hemos sostenido diálogos parecidos a los aquí escritos; porque hemos matado involuntariamente un amor con frases iguales". Y es cierto que este libro ofrece novedad, no sólo por la configuración psicológica de sus personajes, de fácil identificación con la realidad, sino por tratarse de un libro sobre las mujeres escrito por una mujer, lo cual garantiza una mayor penetración en sus protagonistas, que podrían ilustrar las virtudes teologales, entreveradas de los siete pecados

capitales; así, Marta en el relato que lleva por título Comprensión, Lucía en Desamparo, Rosa María en Pureza, María Antonia en Enemistad, Evangelina en Generosidad, Rosalía y Felisa en Perfidia, Isabel en Sufrimiento, Consolación en Amor, Sagrario en Derrota y, por último, Manuela en Pasión.

Distintos sentimientos de la mujer protagonizados por estos personajes, que no hacen sino dar vida a eternos problemas, pero con planteamientos, tal como veremos, que pueden ser la base para una ruptura posterior con los esquemas convencionales de orden y desorden que se hacían presentes en la educación femenina de la época. Educación que estaba dirigida, como cualquier otra faceta social, según se desprende de las palabras de Rafael Osuna, para el que "la reconstrucción del sistema de valores interrumpido por la República -esto es, la vuelta a un primorriverismo mucho más fuerte, sin paliativos ni atenuaciones en su ideologización- es la tarea más premiosa que ante sí tiene el nuevo régimen, y en ella harán un papel cardinal la radio, la prensa y, por supuesto, las revistas de todo tipo. Todo ello será famulato de los ideales del Movimiento Nacional, que controlan, orientan y se proyectan sobre las más mínimas facetas de la vida patria" (42).

Por esto no podemos pasar por alto el elevado número de revistas, que incluyen cuentos y que de una forma o de otra tratan de llamar la atención de la mujer, bien por sus secciones especializadas o porque desde la primera página esté pensada y abiertamente dirigida a ella. Títulos como Medina, revista femenina de acusado matiz falangista, o Y, revista mensual para la mujer, editada por la Sección Femenina de Falange, ambas directamente entroncadas con la política del momento; hasta Fotos (semanario gráfico de información y reportajes), Letras (revista literaria popular con su sección "Fémina"), Lecturas (revista de arte y literatura con el suplemento El Hogar y la Moda), Luna y Sol (con un panorama mensual de relevantes acontecimientos sociales),

Mujer (revista mensual con diferentes secciones de modas, belleza, labores e informaciones para el hogar y la mujer) o La Moda en España (revista quincenal para el hogar, que incluye modas, curiosidades, problemas sentimentales, decoración y cocina), intentan todas ellas influenciar de una manera más o menos abierta en la conducta de la mujer de la época. Y entre sus páginas la literatura, el cuento literario, aparece con unas protagonistas que están proyectadas bajo estas premisas, a la vez que ellas mismas serán ejemplo para sus posibles lectoras.

No obstante, estas revistas no sólo acogen relatos escritos por mujeres, sino que también publican cuentos "de autor", quien se nuestra mucho más clásico que la autora en la intención y en el tratamiento de sus personajes femeninos, ya que sigue siendo más objetivo y sus planteamientos se deslizan desde la realidad desgarrada hasta la sátira y la ironía, siempre claro está bajo las mínimas normas del respeto y "el buen gusto". Por otro lado las autoras, impregnadas de modernidad, también bajo esas mismas normas intentan transmitirla a sus personajes sin ahondar en aspectos escabrosos, que estarían mal vistos entonces desde su propia condición femenina, y sin ridiculizar ciertos comportamientos y situaciones, pues sería como arrojar piedras sobre su tejado. Así, mientras, por ejemplo, Luis Antonio de Vega crea mujeres de acción al dar vida a sus inquietantes espías, como su Ernestina Puja-na, espía española (Fotos, 1942; luego recogido en su libro Mis amigas eran espías, 1943); Julián Ayesta moldea en sus narraciones -luego volumen, Helena o el mar del verano- a una joven y vigorosa Helena "tan libre y valiente" que sigue los impulsos de su edad sin apenas prejuicios; R. Martí Orberá en el relato Maternidad (Fantasía, 1945) presenta un argumento bastante descarnado que protagoniza la infeliz Petrilla, quien después de ser forzada sufre un cambio radical en su alegre caracter hasta llegar a una obsesiva locura; o

Curro Vargas refleja con sentido del humor y coloquialidad la ineficacia y la mala administración de Adela, recién casada con Paco, que no consigue "pasar" el mes con el dinero que le da su marido; un elevado porcentaje de narraciones firmadas por autoras tratan de dar la imagen, sólo superficial, de mujeres que están arropadas por aires novedosos, que las impulsan a viajar, a desempeñar trabajos fuera del hogar, o a correr ciertos peligros en aventuras que dejarán intachable su moralidad.

La mujer escritora irrumpe con fuerza en esta década de los cuarenta y su participación en el panorama del cuento literario concluye en un elevado censo, tal como lo demuestra el volumen publicado por Aguilar en 1946 Cuentistas españolas contemporáneas, que recoge cuentos premiados o seleccionados en concursos organizados por periódicos y revistas, en los que la mujer se convierte en una asidua colaboradora -como vimos antes al centrarnos en los autores-, ya que, según leemos en la "Nota Preliminar" de la citada antología, "desde 1940 a 1946, las mujeres literatas han elevado su proporción al setenta, al ochenta por cien en relación con los varones literatos"; y la muestra la ofrece estos veintidos relatos firmados por Isabel García Suárez, María del Carmen Barberá, María Isabel C. de Aguilar, Isabel C. Bosque, María Luisa Puch, Luisina Alberca, María Luz Martínez Valderrama, María de Rada, Josefina Rivas, María R. de Torres, María Teresa Lanzón de Castro, María Cordero Palet, María Bollán, Cristina Martín Berlanga, María Jesús de Godoy, Dolores Medio Estrada, Catalina Menéndez, Hilaria de la Fuente, Gisel Dara, Maravillas Flores Müller, Jacinta Pascual Díaz y María Teresa Loscos. Relatos que bajo distintos matices dramáticos, amorosos, fantásticos, costumbristas, ... muestran a unos personajes femeninos ejemplares y modélicos, dentro de una moral inquebrantable, que acusan según los casos esa especial modernidad antes aludida, que renueva la capa superficial, conforme a las exigencias impuestas

por la realidad social, sin ahondar demasiado en otros planteamientos más comprometedores; aunque debemos resaltar la aparición a mediados de década de un personaje que dentro de la narrativa española significará un importante paso. Nos referimos a Andrea, la protagonista de *Nada* (1944), la novela de Carmen Laforet, quien "se descolgaba -en palabras de Carmen Martín Gaité (43)- con una historia cuyos conflictos contrastaban de forma estridente con los esquemas de la novela rosa, habitualmente leída y cultivada por mujeres". Andrea es "la muchacha perdida en la gran ciudad en lucha por su independencia" ... "es una adolescente ilusionada, transida como cualquier muchachita provinciana de posguerra de sueños de emancipación y de aventura", que pronto adopta el papel de observadora de un entorno que le es hostil al intentar adecuar sus sueños a la realidad. Y pronto, el personaje femenino superficial, respaldado por una frecuente y habitual descripción física, va cediendo el paso a este otro tipo de protagonista "hermética", reflexiva, inconformista; y a partir de 1944 se cuestionará en nuestra novelística el final feliz y se pondrá de moda lo "infrecuente", tal y como comenta Carmen Martín Gaité en el capítulo de su libro ~~Desde la ventana~~ dedicado a "La chica rara" (páginas 87-110) (44).

Como sabemos, los personajes de los cuentos literarios son menos explícitos que los de novela y con frecuencia quedan peor dibujados, por la dificultad que encierra la brevedad del género; no obstante, podemos afirmar que predomina en estos años el personaje femenino superficial, con reforma externa, como las mujeres que protagonizan las historias que Marichu de la Mora publica en *Fotos*, durante 1941 y 1942 (~~15 días en una playa, La prueba, Página de un diario, Un señor de cierta edad, La incomprensión de los hombres, Los guantes, ¿Qué me vas a regalar?, ¿A pié o en bicicleta?, Bisutería, De compras, De 4 a 7 estará en su casa, La moda y la esbeltez de los tipos, ...~~)

Son mujeres jóvenes, entre los veinte y los treinta y cinco años, en diferentes estados de relación con el hombre, que son capaces de elegir su propio destino -en Página de un diario (Fotos, 23 de agosto de 1941) leemos "que soy una soltera voluntaria y que no tengo designios matrimoniales"- e incluso con ciertos brotes de feminismo

"-De vez en cuando también se les ocurre a ellos alguna máquina que otra.

-¡Sí! Y atruenan al mundo con su invento. En cambio nosotras somos más humildes; pero en nada tenemos que envidiarles. ¿Tú crees que si fuéramos las mujeres las que nos acupáramos de estas cosas, se hubiera producido este conflicto mundial, total nada más que porque falta la gasolina? ¡Lo hubiéramos tenido previsto y resuelto!

-Te encuentro muy feminista.

-¡No es eso! Lo que pasa es que en el fondo todo esto de la bicicleta está muy bien; pero si los hombres hubieran sido más ingeniosos, yo ahora no me tendría que romper la cabeza pensando cómo voy a llegar a los sitios."

(¿A pié o en bicicleta?, en Fotos, 24-enero-1942)

pero un feminismo muy particular que respeta la presencia de la mujer y que a la hora de la verdad y de profundizar se queda en un "¡No es eso!", como si ciertos planteamientos estuvieran prohibidos -no olvidemos la férrea censura de entonces que analiza con amplitud Justino Sinova en La censura de Prensa durante el franquismo (45)- Y en esto sí que coinciden los puntos de vista del hombre y de la mujer, en la no profundización en el análisis del papel de la mujer, aunque su figura se respeta. Así vimos las grandes heroínas en los relatos de guerra, al lado del hombre, en lucha por los ideales tantas veces repetidos, que muestran sus cualidades no sólo en el frente -el caso de Camara buena, de Juan de Diego (Y, 1943); de La sangre enamorada, de Josefina de la Maza (Fotos, 1941); de Pilar, de Martín Abizanda (Medina, 1944); etcétera-, sino en la retaguardia, hasta en el papel de "madrina de guerra"... y en todas sobresale la mezcla de dama angelical y mujer fuerte, símbolo de honestidad, adornada de excelencias tanto materiales como espirituales -entre otros

ejemplos, La madrina de guerra, de J. García Herreros, en Letras, 1939-, que contrasta grande e intencionadamente con el otro tipo de mujer, deshonrada y esperpéntica, la miliciana, símbolo de la mujer compañera del enemigo vencido y defensora de los ideales contrarios -tal como se perfilan en Madre Misericordia, de Juan de Alcaraz (Fotos, 1942); La campana maravillosa, de Cristobal de Castro (Fotos, 1940); o La evasión, de José Sanz y Díaz (Fantasia 1945)-; personajes estos últimos que al recibir todo el peso del desprecio se van a convertir en las únicas protagonistas que durante estos años no serán merecedoras del trato respetuoso al que antes nos referíamos.

Pero no sólo este intento de dignificar la figura de la mujer surge en temas tan concretos como el de la guerra -que por otro lado es uno de los temas en donde más se potencia sus cualidades, debido al contraste con las "enemigas"-, sino que en cualquier otro argumento la mujer está tratada en toda su magnitud, con sus aciertos y sus desatinos, y en todos se observa la más o menos solapada ejemplaridad y propaganda, en cuanto al comportamiento por un lado, sobre todo con el sexo contrario, y a la defensa de la integridad moral y física de la condición femenina, por otro lado; porque, en definitiva, no se ha olvidado, sea cuál sea el tema elegido, la faceta de compañera y complemento, digamos amoroso, del hombre, ya que sus vidas estarán marcadas, y por tanto su forma de ser y estar, en función de la presencia o ausencia del varón en algún momento de su existencia, independientemente de que para unas o para otras el hombre y su mundo sea la meta por conseguir, esquivar, disfrutar, olvidar o recordar.

Por todo ello, se potencia en la mujer la juventud (época de ilusiones y de belleza plena; su ausencia las lleva incluso a la locura, como sucede en el relato que Agustín de Figueroa publica en Domingo en 1943, El reloj parado) y la virtud, que siempre tendrá su recompensa, como nos lo demuestra, entre

otros ejemplos, El misterio de la secretaria, del profesor D'Rouban (Letras, 1942), donde Ester consigue el amor de Alfredo, joven ingeniero industrial, por su condición de mujer caritativa; o La hija, de Margarita González Figueroa (Medina, 1944), relato que advierte la importancia de la pureza en las jóvenes casaderas a través de la conversación que mantiene Mercedes con su hija Ma Paz (no es de extrañar que la obra sea de una autora). Así, se considera falta grave todas las acciones que atentan contra la castidad; acciones que pueden evitarse en el último momento, tras unos minutos de reflexión

" ¡Huir! Huir con Carlos, con el muchacho rico de los dientes grandes y la americana a cuadros... y el olor a tabaco rubio... y aquellas palabras inglesas mezcladas en la conversación sin venir a cuento. (...)

No veía a Carlos por ninguna parte. (...)

Y Carlota, sin saber porqué, pensó en su alcoba forrada de cretona con flores; en la chaqueta de punto sin terminar sobre la mesa del comedor, esa chaqueta que sin ella nadie la terminaría... (...)

Carlota corrió por la calle larga y vacía, hacia su alcoba de cretona, hacia la chaqueta de punto sin terminar, abandonada en la mesa del comedor..."

(Alvaro de Laiglesia, El tren de las once menos doce, en Y, nº 31, agosto de 1940, páginas 24-25)

pero si se cometen, las consecuencias pueden ser desastrosas, como lo experimenta la joven protagonista (19 años) del relato de Roberto Molina, que tras ser engañada, con promesas de una vida conjunta, muere solitaria en la calle cuando espera al hombre que la engañó

" La muchacha llegó con su hatillo en la mano; llegó a la esquina convenida y se detuvo. (...)

(...)Recordaba la tarde que lo había conocido en el vecino pueblecito serrano. Pensaba en aquellas conversaciones secretas que hubieron lugar de noche, cuando él llegaba silencioso, luego de haber dejado junto al camino su automóvil. Evocaba todos los sueños de luz que habían iluminado su vida en estas tres semanas últimas. (...)

(...)Luego sonaron once campanadas, que serían del reloj de un convento próximo, y entonces, como quien despierta, salió de aquella ma-

raña de sueño que tenía fascinada, y sintió sobre sí un peso inmenso y un cansancio infinito. (...)

Cuando amaneció (...) En la esquina de la Gran Avenida, junto a aquel pórtico amplio del palacio, agrupábanse, con el sereno y una pareja de guardias, varios transeúntes madrugadores, que miraban con ojos de susto un cuerpo de mujer tendido en la acera y cuyas ropas estaban empapadas en sangre. (...)

En seguida se vió que en el hatillo había, con alguna ropa suya, unos pañales y camisitas de niño (...) Suponíase que, habiéndola tomado un desmayo o hemorragia (...)"

(Roberto Molina, La muchacha del chal azul, en Luna y Sol, número 7, noviembre-1944, páginas 44-45)

aunque tras las consecuencias desastrosas también se deja un lugar para el arrepentimiento y el regreso al "buen camino", como Miguel Moya Huertas argumenta en su relato, en el que Alicia regresa al hogar del que huyó con deseos de reanudar una nueva vida

" Durante diez años viajó y trabajó con desigual fortuna. Un hombre rubio como ella, más alto, de mirada pueril, supo sujetarla a su antojo y con rudeza y amenazas, celoso a cada instante de los menores movimientos y palabras de Alicia, iba destruyendo en ella su candor y su devoción religiosa y la alegría que suscitaría en ella el hijo nacido en nuevas latitudes (...) El coche dió una vuelta de campana, y Alicia vió un minuto la lluvia implacable sobre los dos cadáveres ensangrentados que yacían juntos (niño y padre)(...)

Estaba de regreso, en viaje a un hogar que quizá hubiese naufragado en una circunstancia infeliz.

Alicia reflexionaba sobre su pasado (...) Una niña entró (...)

Alicia preguntó a la niña por su nombre, y ella dijo que se llamaba Angustias; y como creyese ver un signo de duda en la desconocida, añadió que era María de las Angustias, uno de los nombres de Nuestra Señora.

Llovía pausadamente sobre la pequeña estación, y Alicia sintió como un resplandor lejano, de brillo sobrenatural, más allá de los faroles vacilantes."

(Miguel Moya Huertas, Bajo la lluvia, en Fotos, nº 408, 23-XII-1944)

En definitiva, el hombre, como hemos dicho arriba, se convierte en un elemento básico desencadenante del destino de la mujer, considerados mutuamente como el complemento existencial-amoroso, aunque es más frecuente reforzar y resaltar este sentimiento en la mujer, que lo percibe y manifiesta

de una manera más alarmante, tanto en su ausencia como en su presencia. En Las rosas del amor y de la muerte, de Juan de Alcaraz (Medina, 1944) y en La chiquilla, de Margarita González Figueroa (Medina, 1944), las dos protagonistas, Leticia y Rocío, respectivamente, anhelan el amor, que por diferentes razones -una, por estar enferma y morir; otra, por fallecer la persona amada-, no disfrutarán jamás. Mientras que en otras ocasiones, una vez disfrutado, la no presencia del hombre empuja a las protagonistas a enfrentarse con la dura realidad y a reforzar sus sentimientos, antes protegidos y amparados por los de aquel. Esta no presencia le confiere a la mujer un nuevo estado, el de viuda, como en Una resolución, de Julio Escobar (Letras, 1944); o el de mujer abandonada, como en Noche de luminarias, de Angeles Villarta (Lecturas, 1943). Otras veces -y he aquí uno de los síntomas de modernidad en el tratamiento de la mujer-, es ella misma la que se niega a compartir su existencia, como decide Carmenchu Flores en Una novela sin amor, de Eliseo Bermudo Soriano (Domingo, 1942), para quien sus estudios y su actividad política era lo más importante; aunque después, con una mentalidad propia de los años cuarenta, viene la lección: lo único en claro que puede sacar semejante personaje es una vida solitaria. Por ello hemos dicho arriba que la modernidad es sólo superficial, y si se quiere introducir a la mujer en el trabajo y en otra actividad social distinta a las labores del hogar, nunca debe dar la imagen de persona solitaria, desamorada y distante del hombre, al que se siente ligada y destinada a amarle; y es, precisamente, esta nueva cualidad de mujer práctica, hermética, carente de coquetería, la que la hace diferente a las demás, y la que, por otro lado, la convierte en objeto de admiración, aunque pronto debe demostrar que también puede albergar otro tipo de sentimientos e inclinaciones, tal como le ocurre a Rianseres, la protagonista que en el relato Por un suspenso siente en su interior esta evolución.

" Y precisamente las bellas cualidades que poseía Rianseres de belleza, elegancia, simpatía e inteligencia, unidas a este no querer amar ni ser amada, le hacían ser más admirada por todos sus amigos y compañeros, que veían en ella la aspiración máxima de sus ilusiones juveniles: ¡una mujer hermosa e inasequible!

(...)

Rianseres recibió su suspenso sin sorpresa ni pena. Se lo esperaba. Y, ¡oh complejo femenino!, aquel suspenso, que en otra ocasión hubiese sido para ella una afrenta mayor que un insulto, en el fondo le alegraba. Comprendía que, si bien había muerto para ella su prestigio de alumna número uno, nacía en su corazón una sensación de dulzura inefable, que no podía ser otra cosa que la palabra por ella detestada hasta entonces: el amor. (...) al cabo de unos meses catedrático y alumna se casaron."

(Pilar de Abia, Por un suspenso, en Y, nº 53, junio-1942, págs. 22-23 y 50)

N O T A S

- (1) Insula, número 496, marzo 1988, p.24. En este número se recogen posturas que ilustran la situación actual de nuestro cuento literario, ya que se reproduce el debate entablado con ocasión de la III edición de los encuentros de escritores y críticos de las lenguas de España, celebrado en la "Casona de Verines" (Pendueles, Asturias). Todos vienen a confirmar la poca atención que ha recibido el cuento desde sus orígenes, aunque bien es verdad que en los últimos años el panorama es más optimista.
 - (2) Santos Alonso, "Contar, crear libremente", en Las Nuevas Letras, Revista de Arte y Pensamiento, nº 8 (número monográfico sobre "El cuento hoy en España"), 1988, página 9.
 - (3) Erna Brandenberger recoge esta opinión, que el propio autor le expuso en la última conversación que mantuvo con él, en su libro Estudios sobre el cuento español contemporáneo, ops. cit. página 139.
 - (4) Manuel García-Viñó, "Ignacio Aldecoa, al margen del realismo", Nuestro tiempo, nº 187, enero de 1970, págs. 34 y ss.
 - (5) Insula, nº 65, 1951, "Los límites de la narración", en la sección "La flecha en el tiempo", página 8. Aquí se comenta la incertidumbre respecto a las fronteras del género y a la idea poco clara respecto a los límites del cuento, no sólo en España, sino también en otros países, y se cita a Leslie A. Fiedler, reseñando en un número de Kenyon Review (Invierno, 1951), la publicación en los Estados Unidos de varios volúmenes dedicados a narraciones breves.
 - (6) José María Merino, "El cuento: narración pura", Insula, nº 495, febrero, 1988, página 21.
 - (7) Joan Rendé, "Desideratum y utopía del cuento", Insula, nº 495, febrero, 1988, página 23.
 - (8) Erna Brandenberger, Estudios sobre el cuento español contemporáneo, ops. cit., páginas 17-18.
 - (9) Santos Sanz Villanueva, Historia de la literatura española. Literatura actual, ops. cit. página 68.
 - (10) José María Martínez Cachero, Historia de la novela española entre 1936 y 1975, ops. cit. página 69.
 - (11) Mariano Baquero, "Sobre la novela y sus límites", Arbor, junio 1949, nº 42, página 273.
 - (12) Mariano Baquero, Qué es el cuento, ops. cit., página 47.
 - (13) Mariano Baquero, Qué es el cuento, ops. cit., página 62.
 - (14) Gonzalo Sobejano emplea esta terminología -"realce intensivo"- en el Prólogo a La mortaja de Miguel Delibes (Madrid, Cátedra, 1984, Nota 22 en la página 52) tras apoyarse en estudios de notables críticos alemanes compilados en: Josef Kunz, ed., Novelle, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968, y en: Judith Leibowitz, Narrative Purpose in the Novella, The Hague, Mouton, 1974.
- Gonzalo Sobejano luego añade en la página 54, "El cuento literario moderno (no el tradicional, fundado en la "admiratio", en la maravilla) es la sinécdoque de la novela: la parte por el todo. Escoge una parte, un aspecto, un punto, a través de cual remite a la totalidad". Y nos remite en la Nota 23, al pie de la misma página, a Judith Leibowitz, quien afir-

ma que el método de la novela es "elaboration", el del cuento "limitation", el de la novela corta "compression".

- (15) Mariano Baquero, Qué es el cuento, ops. cit., página 63.
- (16) Juventud, 16 de julio de 1942, número 13, página 7, "Nuestra crítica" y en la columna "Cuentos": La otra música de José María Sánchez Silva.
- (17) Obra ya citada, páginas 51-52.
- (18) Con estas palabras que dedica Aguiar e Silva en la página 209 de Teoría de la Literatura (Madrid, Gredos, 1972), se está refiriendo, fundamentalmente, a los personajes humanos y olvida a todo un elevado número de protagonistas no-humanos, pero que sin embargo están caracterizados por las cualidades humanas.
- (19) Aguiar e Silva (en Teoría de la Literatura) hace referencia a Lukács y lo amplía en la nota 21, página 209: "George Lukács, La théorie du roman París, Editions Gonthier, 1963, página 85. Cfr. los análisis, de sentido semejante, de René Girard, Mensonge romantique et vérité romanesque, París, Grasset, 1961, y de Lucien Goldmann, Pour une sociologie du roman, París, Gallimard, 1964".
- (20) Enrique Anderson Imbert, Teoría y técnica del cuento, ops. cit., págs. 353-356.
- (21) Enrique Anderson Imbert, ops. cit., página 354.
- (22) Camilo José Cela, Nota 5 de "Notas para un prólogo", en El bonito crimen del carabiniere y otras invenciones, Barcelona, 1945, páginas 11-12.
- (23) E. M. Forster, Aspects of the Novel, 1927. Reedición: Nueva York, Harcourt, Brace and Company, 1954.
 Autor y doctrina comentados y citados por varios autores, entre los que destacamos a Enrique Anderson Imbert, en Teoría y técnica del cuento, (1979), en las páginas 127-30, 358, 387; y Victor Manuel de Aguiar e Silva, en Teoría de la Literatura (1972), en las páginas 209, 210 y 214 (En este último trabajo se hace referencia a la traducción al italiano, Aspetti del romanzo, Milano, Il Saggiatore, 1963, páginas 94 y ss.)
- (24) Enrique Anderson Imbert, ops. cit., página 358.
- (25) Erna Brandenberger, ops. cit., páginas 293 y 294.
- (26) Enrique Anderson Imbert, ops. cit., página 359.
- (27) Bourneuf, R. y Ouellet, R., "Los personajes", La novela, Barcelona, Ariel, 1975; página 204.
- (28) Enrique Anderson Imbert, ops. cit., página 348.
- (29) No olvidemos, por ejemplo, la colección "La Novela Social", publicada por la editorial Historia Nueva, que alcanza su culmen en los años de la República, y algunas obras de Joaquín Arderius, El último pirata del Mediterráneo (1934); de José Díaz Fernández, El bloqueo (1928); de César M. Arconada, Los pobres contra los ricos (1933); de Ramón J. Sender, La noche de las cien cabezas (1934); de Andrés Carranque de los Ríos, Cinematógrafo (1936); etc., que son impensables en el panorama literario de los años cuarenta, que margina esta orientación social, fundamentalmente, por razones políticas.
- (30) Gaspar Gómez de la Serna, Ensayos sobre literatura social, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1971, página 80.
- (31) Gaspar Gómez de la Serna, ops. cit., página 82.
- (32) Manuel Andujar, "Aproximación a la narrativa de Jorge Campos", Arbor, número 395, noviembre-1978, página 91. Se refiere concretamente a los doce cuentos, escritos desde julio de 1952 a julio de 1956, recogidos en un volumen de significativo título Tiempo pasado (Santander, Ed. Cantalapiedra, 1956).

- (33) Tiempo pasado, Santander, Ed. Cantalapiedra, 1956. Se le concedió el Premio Nacional de Literatura, por un Jurado que integraban Melchor Fernández Almagro, Gerardo Diego y José María de Cossío. Lo componen doce cuentos, que se escribieron desde 1952 a julio de 1956.
- (34) Páginas 8-9 del Prólogo a Vidas humildes, cuentos humildes, de Vicente Soto, Madrid, 1948.
- (35) Gemma Roberts, Temas existenciales en la novela española de postguerra Madrid, Gredos, 1978 (2ª edición).
- El realismo en la postguerra adquiere nuevos matices y supone "la inserción nuevamente del mundo real en la novela, pero no se pretende meramente captar la superficie externa del hombre y del mundo como en el costumbrismo, sino penetrar en la relación dinámica de las vidas humanas y en el medio en que se desarrollan" (página 42).
- Luego, antes de señalar las diferencias del existencialismo español respecto al europeo, la autora resalta las dos direcciones fundamentales que Sobejano advierte en el panorama del neorrealismo español ("la primera dirección que Sobejano llama realismo existencial" es la que se orienta "hacia la existencia del hombre español contemporáneo en aquellas situaciones que ponen a prueba la condición humana"; la segunda dirección el realismo social, se dirige "hacia el vivir de la colectividad española en estados y conflictos que revelan la presencia de una crisis y la urgencia de su solución"), para añadir más tarde que "el proceso de la novela, después de la guerra, se caracteriza también por una re-humanización del género, por un renovado interés por el hombre y los problemas y conflictos genuinamente humanos" (página 43).
- (36) José Luis Martín Nogales, Los cuentos de Ignacio Aldecoa, Madrid, Cátedra, 1948, páginas 133 y ss.
- (37) No puedo explicarlo cambia el título en el volumen por Una noche, págs 23-32; y La edad antigua aparece al final del libro con el título Tarde y crepúsculo, páginas 75-85. (Estos números de páginas corresponden a la edición de Seix Barral, 1974).
- (38) Carmen Martín Gaité, Cuentos completos, Madrid, Alianza Editorial, 1978.
- (39) Manifestación recogida en la página 91 del libro de Carmen Martín Gaité Desde la ventana, Madrid, Espasa Calpe, 1987.
- (40) No olvidemos, por ejemplo, cuando el semanario Domingo, a la hora de publicar las bases de los concursos de cuentos "Concha Espina" (para mujeres) y "Concha Montalvo" (para varones), recuerda que las únicas limitaciones son las que la moralidad impone, aunque hay una absoluta libertad de tema y asunto.
- (41) Carmen Martín Gaité, Desde la ventana, ops. cit., página 91. Aquí nos comenta como los estereotipos heroicos de la prosa narrativa, de la novela, son destruidos cuando Carmen Laforet publica Nada en 1944.
- (42) Rafael Osuna, Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939, Valencia, Pre-Textos, 1986, página 183.
- (43) Carmen Martín Gaité, Desde la ventana, ops. cit., página 89. Las referencias que exponemos después de la misma autora se localizan en las páginas 91 y 94, respectivamente, también de este libro.
- (44) Esto lo ejemplifica con la aparición de Valba, la protagonista de Los Abel, de Ana María Matute; con Lena, la protagonista de Nosotros los Ríveros, de Dolores Medio; y con Natalia y Elvira, personajes de Entre visillos, de Carmen Martín Gaité.
- (45) Justino Sinova, La censura de Prensa durante el franquismo, Madrid, Espasa-Calpe, 1989. Libro centrado, no obstante, en el análisis y el

estudio de cómo la información en la España de entonces se manifestaba como altavoz de la acción política, más que en la censura literaria propiamente dicha.

E S T R U C T U R A C I Ó N D E L O S C U E N T O S

En el cuento, más que en ningún otro género literario, por su brevedad y reducidas dimensiones, mantienen una relación más estrecha cualesquiera de los elementos que intervienen en la narración. Si hasta ahora hemos hablado de cuáles son las principales líneas temáticas que siguen estos relatos de postguerra, y cuáles son las características más relevantes de sus protagonistas, sin eludir la correspondiente vinculación tema-personaje, en las siguientes páginas veremos otros aspectos que participan en la configuración de este tipo de prosa imaginativa. No se trata ahora de marcar las cualidades intrínsecas y diferenciadoras -por otro lado ya señaladas- entre este género y otros considerados mayores, ya que una vez más repetiremos que "en principio -según Mariano Baquero Goyanes (1)- no parece haber más diferencia que la puramente cuantitativa entre los recursos técnicos de que se vale el novelista, y los empleados por el autor de cuentos". Por ello también podemos hacer hincapié en lo que representa para el cuento, para estos cuentos de los años cuarenta, la estructura formal, el tiempo, el espacio, la presencia de un narrador, los diferentes "puntos de vista", etcétera.

I.- P R I N C I P I O, M E D I O Y F I N.

Cuando Azorín en 1947, al prologar el libro de relatos de Agustín de Figueroa, El reloj parado, exponía que "en las exiguas proporciones de un cuento hacemos tres partes: la primera ha de ser para la exposición; la segunda para la demostración -tal como sucede en la oratoria- y la tercera para el desenlace", no estaba sino siguiendo las pautas que muchos años atrás marcó Aristóteles en su Poética, en donde ya manejaba los conceptos de principio -lo

que no supone necesariamente nada anterior pero requiere una continuación-; fin -lo que supone un precedente pero no una continuación-; y medio -lo que supone un precedente y una continuación-. Conceptos que nos llevan a la idea de trama, que se manifiesta como la totalidad, una vez concatenados todos ellos.

Según Enrique Anderson Imbert (2), que no utiliza estos conceptos, aplicados al cuento, en el sentido aristotélico de creer que el arte es una copia servil de la realidad objetiva, ve en la teoría de Edward Morgan Forster algunos ecos de Aristóteles, cuando en sus Aspectos de la novela (3) aprecia lo que llama plot y desprecia lo que llama story (4). Anderson Imbert parafrasea a Forster y adapta su terminología al cuento. Entonces en vez de story dice "acción", al referirse a los acontecimientos que ocurren dentro del mismo cuento; y en vez de plot, "trama", la forma en que se articulan estos acontecimientos. Tanto una como otra son inseparables en cualquier cuento narrado, por muy sencillo o complicado que éste sea.

" La trama somete los acontecimientos a una estructura. Un hecho no queda aislado sino que forma parte de los que ya ocurrieron y de los que van a ocurrir. Es una organización, como la de un organismo vivo. Organismo unitario pero no simple: ya se sabe que una simple ameba no está más unificada que un complejo elefante. Mediante la selección de acontecimientos, esto es, omitiendo lo que juzga superfluo o carece de sentido, el cuentista presenta un interesante simulacro de vida."

(E. Anderson Imbert, Teoría y técnica del cuento, página 131)

Y en este desarrollo de la estructura, basado en una cronología -también el concepto "tiempo" estará muy unido a esto, como veremos-, en donde la trama -que puede ofrecerse en un número indefinido, pero finito (5)- es la marcha de la acción desde su comienzo hasta su final, los anteriores términos de "principio", "medio" y "fin", adquieren una correspondencia respectivamente con "exposición", "mudo" y "desenlace", siempre que hablemos del "cuento bien

hecho" -palabras de Anderson Imbert-, que podrá ser un modelo didáctico pero nunca normativo, pues si todo cuento presenta un principio, un medio y un fin, no siempre el principio es una exposición, el medio un nudo y el fin un desenlace. Todo dependerá de la elección del autor que se incline por una forma tradicional y clásica de contar, por lo que conseguirá un cuento formal -si seguimos también la terminología del crítico literario y autor argentino-, frente al cuento informal, que no se ajusta a relojes y calendarios, en donde el principio narrativo no será el principio de una acción, ya que lo que importa no es el esquema extra-literario, que nos lleva de la causa al efecto sino que nos interesa el esquema literario, artístico, que de alguna manera mantenga desde el principio hasta el final la curiosidad del lector, interesado en algún punto.

Entre los muchos ejemplos que podemos citar al atender esta dualidad formal/informal, que distribuye a los relatos en dos amplísimos grupos, nos encontramos, en primer lugar, con Las sirenas, de Azorín (recogido en su volumen Blanco en azul, 1944, páginas 147-152), y La muerte nos hizo hermanos, de Tomás Borrás (de su libro Cuentacuentos, 1948, páginas 39-52), que pueden ilustrar el concepto de "cuento formal". Azorín plantea la evolución de la trama desde los primeros días de vida de un niño, Pablo, hasta el día de su muerte, de su suicidio. La acción arranca en el día del bautizo -"Cuando volvieron de la iglesia celebraron con una merienda espléndida el bautizo"- . En esta ocasión, el poeta Eladio Parra dice el horóscopo del niño, "¡Cuidado con las sirenas!". Y con la idea de que las mujeres jugarían un papel decisivo, importante, en la vida de este niño, Pablo Riera crece. "Pasaron muchos años"; con la evolución vital y el normal desarrollo de este personaje, su experiencia demuestra que el horóscopo vaticinado se cumple con una sutil matización, las sirenas no son mujeres, sino los sonidos que utilizan para

transmitir mensajes los barcos. La vida tranquila, sosegada, uniforme, del protagonista se complica de tal forma que una serie de acontecimientos y coincidencias nos preparan para el trágico final. Muere su mujer; su humilde negocio se incendia,... y siempre, en estos momentos, se oye el son de una sirena. Por ello, cuando decide suicidarse, le envuelve el mismo sonido:

" Comenzó a oírse de pronto, allá en el puerto, el grito agudo, como una súplica, como un lamento, como una suprema imprecación, de la sirena de un barco. Y cuando se apagó el estampido de una detonación, en el cuartito, todavía sonaba con angustia, trágicamente, la voz de la sirena."

(Las sirenas, en Blanco en azul, página 152)

Por otro lado, el relato de Tomás Borrás, también muestra con bastante precisión el orden clásico de exposición, nudo y desenlace. El principio nos sitúa en un submarino alemán frente a los acantilados libios. Estamos en época de guerra mundial. El final, como en el cuento anterior, también es trágico; aviones ingleses consiguen destruirlo con sus proyectiles y cargas de profundidad.

" Le rompió una tromba, alzándose en enérgica columna de nácar y vidrio. Después empezó a ensancharse, sobre los espumarajos y borborignos del agua, un círculo de petróleo y aceite: la sangre del ballenato anonadado."

(La muerte nos hizo hermanos, en Cuentacuentos, 1948, página 52. Este relato fue luego publicado en Domingo, 15-mayo-1949)

Pero este hilo conductor se refuerza con un "nudo" intermedio que sirve para preparar el final y demostrar la validez del título. Los alemanes consiguen derribar a un R.A.F inglés. Los dos pilotos, un teniente y un sargento, ya recogidos por el submarino, entablan una relación humana con el comandante alemán; relación que está por encima de la guerra, de la "maldita guerra". Pero precisamente por ello, por estar en calidad de enemigos antes de cono-

cerse, los ingleses precedentemente a ser alcanzados comunican a los suyos la posición del submarino. Avisada una escuadrilla inglesa consigue darle alcance y destruirlo. Sus acupantes pudieron ser hermanos, lejos de enfrentamientos, en la muerte.

Por lo que respecta al segundo gran bloque de relatos formado por los "cuentos informales", otros dos ejemplos servirán para ilustrarlos: Swing, de Angel Zúñiga (Destino, 1947); y La última carta de sir Jacob, joven sentimental, para la condesa Ch.C.P., de Camilo José Cela (Haz, 1943). En ambas el principio, el medio y el fin son formas mentales del narrador -revividas mentalmente por el lector- gracias a las cuales el cuento comienza por llamar la atención sobre un punto interesante, y luego con expectación hasta el final mantiene despierta la curiosidad. El principio del relato de Angel Zúñiga es la consecuencia de un pasado cercano. "¡Todo había ocurrido en tan breves días!. Por lo que no existe una correspondencia cronológica: el principio de la acción no es el comienzo de la historia. Enrique había caído en una etapa de desesperación e indiferencia ante la pérdida de la persona amada. "De aquello, hacía más de un mes". Poco a poco se mezclan momentos del presente con los del pasado, y a la vez que avanza el presente, vamos conociendo más detalles del pasado: cómo se conocieron, cómo era ella, gustos musicales,...; pero hay algo que llama la atención en la primera frase -"Siempre creyó que no se consolaría"-, clave para entender cómo al final, con afán de enfrentarse a sus recuerdos, surge una nueva mujer en su vida en el mismo lugar donde conoció a la anterior, "Sólo entonces se le ocurrió mirar a la muchacha. Esta le sonreía. Le miraba a los ojos con los suyos, húmedos, que reflejaban una extraña luz viviente, (...) También Enrique sonreía (...) Parecía como si (...) la música fuese el elemento devastador capaz de arrastrarlos siempre a nuevos torbellinos, a nuevas experiencias (...)" . En cuanto a la narración de

Camilo José Cela, el principio y el fin ofrecen idéntica situación, el presente de María Alexandrovna, rodeada de algunos de sus hijos -Berta, viuda del príncipe Csarky; Cirilo, tercer hijo varón, de trece años de edad; y sus dos hijos pequeños Yeugenia y Mytia, "una Evita y un Adán, rubios y soñadores"- . Entre estos dos momentos sólo transcurre el tiempo que tarda la condesa en leer la carta de sir Jacob; carta que descubre un pasado en el que sir Jacob estaba enamorado de María. Este hecho, el acto de leer la carta, da la sensación de ser una acción reiterada en la experiencia vital de esta familia, pues cuando anuncia María su propósito -"Y como habéis sido buenos y habéis cumplido con vuestro deber, os leeré la carta de sir Jacob"-, suscita reacciones inmediatas -"Cirilo se marchaba a su habitación. La carta de sir Jacob no quería oírla"; y "Berta diría: ¡Por Dios, mamochka!"; así, ante la presencia de los pequeños, que "apoyaban sus cabezas sobre el regazo de la madre", decide leer este apasionado recuerdo, escrito en diferentes etapas, cinco días, desde el miércoles, 8 de noviembre, hasta el domingo, 12. Por lo tanto, de nuevo se revive mentalmente los tiempos lógicos de causa-efecto, pero no en correspondencia con una historia narrada al modo clásico, en donde se sigue un desarrollo temporal lineal -aquí, del presente se remonta a un pasado; el pasado sigue su propio desarrollo; y de nuevo volvemos al presente-. El interés está centrado, por tanto, en el contenido de la carta, por el que al final María Alexandrovna "acabó con un hilo de voz" y "daba muestras de una gran agitación interior, de una emoción profunda".

A la vista de esto, sea cuál sea la estructura de un relato, bien formal o informal, en el desarrollo de la trama juega una función decisiva cada una de sus partes desde un punto de vista analítico, aunque bien sabemos que el cuento es una trama, y lo leemos en su unidad indivisible; y es precisamente esa unidad la que nos permite hablar de la íntima y gran relación de dependen-

cia existente en su propia estructura.

La síntesis y la condensación del cuento exige desde un principio crear un ambiente propicio que demuestre la importancia del comienzo para la unidad total del relato; por ello es clave saber comenzar para captar ya en las primeras líneas la atención del lector, según nos recuerda Juan Bosch:

" Saber comenzar un cuento es tan importante como saber terminarlo. El cuentista serio estudia y practica sin descanso la entrada del cuento. Es en la primera frase donde está el hechizo de un buen cuento; ella determina el ritmo y la tensión de la pieza. Un cuento que comienza bien, casi siempre termina bien. El autor queda comprometido consigo mismo a mantener el nivel de su creación a la altura en que la inició. Hay una sola manera de empezar un cuento con acierto: despertando de golpe el interés del lector. El antiguo 'había una vez' o 'érase una vez', tiene que ser suplido con algo que mantenga su mismo valor de conjuro". (6)

Texto del que podemos resaltar unas ideas importantes que demuestran que es clave el tono inicial que adquiere la narración en los párrafos introductorios. Por un lado el comienzo determinará el ritmo y la tensión del conjunto, del relato. Por ejemplo, en Un asesinato, de Wenceslao Fernández Flórez (Lecturas, 1943), cuento de un humor que se aproxima al absurdo y a la contradicción en sus situaciones de comicidad, ya se advierte este tono desde sus primeras líneas:

" Quería aconsejaros que no fueseis nunca a una aldea. Pero tampoco puedo afrontar la responsabilidad de recomendaros que viváis en la ciudad.

La ciudad es espantosa. ¿Cómo no lo advierten los hombres que viven en ella? La muerte anda siempre alrededor de uno, oculta entre la multitud, segura de no ser conocida. En la ciudad pasan cosas horribles. A veces reconocéis en un transeúnte al amigo muerto hace muchos años. Es una aparición fugaz, que os impresiona. Cuando queréis comprobarla, el transeúnte está lejos ya o corre, fingiendo seguir a un tranvía.

-¡Qué extraño parecido!- pensáis.
Pero es realmente vuestro amigo muerto el que cruzó a vuestro lado"

Igualmente, Manuel Pombo Angulo en su relato Vocación (Fotos, 1943), conocedor de que las confidencias tienen sus horas y su lugar --"Nada más propicio a la confidencia que la soledad de una plaza", nos dirá--, intenta desde un principio determinar el ritmo apropiado para poder revelar un pasado, y comienza con una descripción cargada de digresiones y elucubraciones, que en gran medida retardan la acción, a la vez que la matizan de serenidad y sosiego:

" La plaza de aquel pueblo aparecía blanca de soledad. La soledad tiene sus colores especiales y así hay una soledad oscura, color de luto y muerte, y una soledad azul, de mar y cielo, cuando el barco perdió de vista la tierra y es sólo centro para el vuelo de las gaviotas. Hay también una soledad rosa, hecha de espera de amor cuando el amor tiene ilusión y pocos años.

Pero la soledad de aquella plaza era una soledad blanca. Blanco en los bancos de piedra, reposados de años, que orillaban el cuadrilátero central manchado en sepia y oro por las hojas secas. Blanco en las heridas de las cortezas que los árboles lucían al encuadrar la plaza. Y blanco en la luz. Una luz tamizada que atravesaba el techo de verdura para iluminar el suelo. Acompañándola, las sombras de los árboles, prolongadas o encogidas según el sol andaba su eterno camino, cudriculaban la tierra prieta, y la plaza, a la hora del mediodía, era sólo un rayado alterno de oscuridad y luz.

La plaza estaba guardada por la mole antigua del palacio y por la humildad diminuta de las casas labriegas (...)"

Por otro lado, el inicio aparece así, según Juan Bosch, en estrecha relación con el desarrollo de la acción y con el final de la historia. Por este motivo a veces se manifiestan con acusado paralelismo e identificación, incluso textualmente, las frases que abren y cierran el cuento. Hoy hace diez años es un relato amoroso de Ana María Ullastres (Letras, 1943) que comienza cuando González anota en su cuadernillo "Hoy hace diez años". Tendría unos cincuenta años y recordaba algo que llevaba "escrito en el alma": el recuerdo de Rosa (Rosina). Se remonta a esos años pasados, al verano de 1933 en un lugar de la costa gallega. Se conocen. "Poco a poco fué despertándose el amor en él", pero ella no le corresponde. El relato finaliza con la vuelta al

presente de González y refiere el mismo punto del que partió: "Era el día... Hoy precisamente hace diez años". De este modo, el relato adquiere una estructura unitaria y aquella primera frase que suponía un acto más del protagonista y que parecía no tener mayor trascendencia se explica ahora en su sentido pleno.

Otro ejemplo lo tendremos en La carta del Atlántico, de Julián Ayesta (Haz, 1944), relato entre fantástico y costumbrista, en donde un hecho común y cotidiano, una tertulia casera, da pie al autor-personaje a que su imaginación pueda remontarse a otras épocas y viva otras experiencias, pero todas ellas enmarcadas por una misma situación, la continua charla de Don Avelino sobre la Carta del Atlántico, desde un principio

" -La Carta del Atlántico -empezó dos Avelino-es ya un progreso con relación a los puntos de Wilson... Sí, me es igual Benedictino o Chartreuse. Eso es. Basta. Ya está bien, muchas gracias.

Se retiró mi hermana, dejándonos solos. Don Avelino encendió parsimoniosamente un puro y prosiguió, después de concentrarse un momento:

-La Carta del Atlántico supera, positivamente, los puntos del mesiánico Wilson; pero, y en este "pero" te ruego me prestes atención, es también innegable que pueden suceder todavía muchas cosas.

Don Avelino bajo lentamente los ojos y quedó ensimismado, mirando sin ver la taza de café. Con la mano izquierda hace un gesto vago que deja en el aire una estela de humo, un humo que encubría metafóricamente las cosas que todavía podían suceder.

... muchas cosas.

Lo repetía en un tono más bajo, (...)

hasta un final

" -¿Y no es lógico que la Carta del Atlántico cumpla perfectamente estos objetivos?

Don Avelino me miraba exigiéndome una respuesta. Afortunadamente, el tono de la pregunta exigía un "sí".

-Sí.

-Sí; terminantemente, sí. Pues en lo fundamental, era esto lo que quería comentar contigo (...)

Seguimos en silencio bebiendo."

Y por último, otra de las ideas importantes que contiene el citado texto de Juan Bosch, es que desde el principio del relato se ha de captar la atención del lector, "despertando de golpe" su interés. Por ello, en busca de una "sorpresa inicial" -en palabras de Erna Brandenberger (7)-, no pocos narradores comienzan con una exclamación que aumenta la expresividad y nos sitúa sin dilación en el centro mismo de los sucesos.

" ¡Se ha roto la alta columna!

Toda la severa pasión de la ciudad de Florencia se arremolinaba por sus calles sombrías, como una lenta hoguera, majestuosa y azotada por la furia de los vientos."

(Agustín Esclasans, La marquesa de Pescara, en Lecturas, número 270, abril de 1947)

" Albert se dejó caer en un butacón del 'hall' del hotel.

-¡Arruinado! -murmuró-. No tengo más remedio que pegarme un tiro"
(Jorge María de Abreu, El misterio del Hotel Majestic, en Fotos, nº 171, 8-junio-1940)

" El altavoz repetía:

-¡Atención! ¡Atención! ¡Aaatención!

El horror a las multitudes, oclofobia, hizo estremecerse a Luisa al imaginar la sala del cine, en que el mitin se estaba dando(...)"
(Rafael López de Haro, Fuego en el bosque, en Domingo, número 564, 14-diciembre-1947)

" ¡María Gertrúis!... ¡María Gertruuuuis!...

Sentado en el trillo, con las manos en bocina, voceaba, ya hacia la derecha, ya hacia la izquierda, como un pelicularo que manejase el altavoz.

-¡María Gertruiis!"

(Cristobal de Castro, "El Barsileño" y la Gitana, en Domingo, nº 520, 9-febrero-1947)

" ¡Tío Lucas! ¡Tío Lucas!... ¡El chico! -gritó la vieja desde la puerta-. Tenía una libreta de pan en la mano izquierda, con la que señalaba al chico. La derecha subía y bajaba en el extremo del brazo, llamando nerviosamente al tío Lucas (...)"

(Arturo del Hoyo. El sifonero, en Insula, número 38, 15-febrero-1949)

También, entre los numerosos ejemplares que hemos podido recopilar de aquellos años cuarenta, observamos otras maneras de captar la atención y el interés del lector, aunque la anteriormente citada es la más impactante por su fuerza intrínseca, al igual que el uso de la interrogación; preguntas que, cargadas de retoricismo y, en la mayoría de los casos, sin respuesta inmediata, en el desarrollo del relato serán contestadas; así, el cuento involucra al lector desde un principio en una interrogante, a veces alternante con la exclamación, que es fundamental para la actuación concreta de los personajes y para justificar situaciones tanto anteriores como posteriores al momento en el que surge la pregunta -con lo que de nuevo se demuestra que el principio de la historia no es necesario que corresponda con el inicio de la acción según un desarrollo lineal-.

" ¿Qué hacer? ¡Dios mío! ¿qué hacer? Alicia estaba sumida en un mar de dudas. ¿Cómo acertar? ¿Cómo no cometer una equivocación terrible? ¡Si solamente tuviera a quien poder consultar su caso! ¿Pero a quién preguntar? Madre no tenía, y su padre...; una sonrisa de afecto asomó a su labios. Su padre, tan bueno, tan caballeroso y... ¡tan inútil! ¿Qué sabía, ni qué entendía el pobre señor de los problemas de una muchacha de veinte años? ¿Se había dado cuenta siquiera de la existencia de José Luis?"
(Marichu de la Mora, Callar la verdad... disimulando, en Y, nº 59, diciembre-1942)

" ¿Era verdad que le quería, o simplemente ilusión?... Aquel continuo pensar en él, ¿era cariño?... La alegría loca que la dominaba cada vez que al sonar el teléfono pensaba que iba a escuchar su voz de suaves reflejos irónicos. ¿Era amor?"
¿Por qué despertar y ver lo primero de todo sus ojos claros de mirar penetrante? ¿Por qué dormir sintiendo la presión de las manos fuertes sobre las suyas heladas? ¿Por qué encontrar insulsas y faltas de interés las conversaciones con otros hombres? ¿Por qué?..."
(Mary Carmen Santa Cruz, Sueños de mujer, en Luna y Sol, número 50, junio-1948)

En otras ocasiones, es una afirmación tajante y general, en tono de sentencia, la que puede chocar al lector, quien siente deseos de comprobar cómo

se ratifica tal afirmación y en qué aspectos concretos, después de quedarse asombrado por semejante comienzo tan radical como sorprendente:

" A veces hallamos una moneda en el suelo, otras un paraguas dentro del fichero de la oficina; también periódicos en los trajes viejos y, por los cajones, retratos de novias olvidadas; quizá, en día de suerte, un par de medias de cristal en el taxi: lo que nos encontraremos con mayor frecuencia es un hombre."

(Tomás Borrás, Se han resuelto todos los problemas, páginas 135-142 de su libro Cuentacuentos, 1948)

" Un manicomio es un cementerio de almas. Y así como la muerte física no tiene recato ni castidad que guardar, la locura, que es la muerte del espíritu, abandona también la honestidad debida al estado social.

En esos panteones de cadáveres que andan fuera del mundo, aunque encima de la tierra, el ser humano, para el cual ya nada existe, vive en soledad con otro ser que existe únicamente para él. Es la comunicación de dos fantasmas en las tinieblas."

(Eugenio Sellés, Una broma de carnaval, en Lecturas, número 292, febrero de 1949)

" Mientras la humanidad desliza su existencia entre odios y rencillas, las almas puras se elevan por encima de las bajas pasiones en una constante lucha interna de sublime espiritualidad. Son almas abrasadas y consumidas por la incomprensión de quienes sólo ven la vida por la forma externa de su sociedad."

(Manuel Jiménez Corella, Vidas encontradas, en Luna y Sol, número 63, julio-1949)

" En los departamentos individuales del 'sleeping' -me resisto a emplear el término del tenis, ¡qué quieren ustedes!- se hacen siempre, o casi siempre, descubrimientos realmente importantes."

(Camilo José Cela, Un cuento en el tren, páginas 79-86 de su volumen El bonito crimen del carabinero y otras invenciones, Barcelona, 1947)

Por otro lado, el comenzar un relato con la mención de un acontecimiento extraordinario por lo singular, desacostumbrado o asombroso que éste resulte ante lo cotidiano, siempre despertará la curiosidad del lector, que se mantiene alerta en espera de un prometedor desarrollo de la trama:

" Todos los piojos de Alvarito el loco, tuvieron mucho que aprender de lo que voy a relatar, y aún hoy, a los seis meses, al cabo de tantas generaciones, corre el sucedido por las costuras de la camiseta de Alvarito, de boca en boca de los piojos, como una enseñanza que no conviene olvidar, como una historia que para los tiernos piojitos de mayo construyeron los vetustos piojos de diciembre..."

(Camilo José Cela, La tierra de promisión, páginas 87-92 de su libro El bonito crimen del carabínero y otras invenciones, Barcelona, 1947)

" Cada uno de nosotros contó en aquella tertulia el sufrimiento mayor de cuantos había soportado. Habló un joven que fué herido en el vientre durante la guerra y un hombre al que había engañado la mujer a quien adoraba, y un señor que, después de un naufragio, estuvo veinte días en una balsa, y otro al que se le apareció un fantasma en una casa de huéspedes, y otro que vió morir a sus tres hijos y otro a quien los médicos le prohíben fumar. Los espíritus estaban entenebrecidos, pero nos entregábamos a ese agrio placer que corre debajo de todas las tragedias y una sed de oír y de narrar nuevas y nunca superadas crueldades nos oprimía con deliciosa angustia el corazón.

Entonces fué cuando interpelamos al único que no había hablado aún. Era un hombre (...)"

(Wenceslao Fernández Flórez, Un hombre atormentado, páginas 63-70 de su libro La nube enjaulada, Zaragoza, 1944)

También comenzar un relato con una situación de intranquilidad y desasosiego, casi siempre referida a personajes concretos que resultarán ser los protagonistas, acapara la atención a la vez que crea un clima de ansiedad que se disipará a lo largo de la historia; con este principio los personajes se enfrentan a turbadores planteamientos, a los que deben dar solución a corto o largo plazo, y ofrecen en ocasiones al lector la impresión de estar atravesando momentos críticos en sus vidas:

" Samuel Weichmann sigue aún sentado ante el piano, la mirada perdida, las manos inertes, sin intentar arrancar una nota más que las ya desgranadas entre sus dedos..."

(M. Salcedo, Sinfonía rota, en Luna y Sol, número 46, febrero-1948)

" Era inútil, nunca podría hacerlo. La verdad es que estaba loco por ella; se pasaba las clases observándola con la boca abierta, y si

le preguntaban contestaba cualquier barbaridad con aire alelado y soñoliento."

(Pablo Allúe, El disco, en Luna y Sol, número 47, marzo-1948)

" Se sentía oprimido en aquella atmósfera caliente y ruidosa. Media docena de chicas golpeaban furiosamente las máquinas de escribir. Unos muchachos, en mangas de camisa, pugnaban por desflecar una geometría imposible sobre planos enormes bañados a la luz estruendosa del mediodía."

(Martín Abizanda, Personalidad, en Luna y Sol, nº 54, octubre-1948)

" Habían pasado tantos años que casi no reconocía aquella imagen. No obstante, tuve que disimular mi olvido ante la explosión de entusiasmo que en él había provocado el encuentro. Me miraba con marcada ilusión. Con sonreír de enamorado. Una continuada galantería se sucedía en sus palabras. Su actitud era desconcertante. Aquel desbordamiento me tenía admirada. Un montón de enturbiados recuerdos me impedía percibir exactamente de quién se trataba."

(A. Rivera Tovar, Destinos encontrados, en Luna y Sol, nº 68, diciembre-1949)

Algunas veces el relato se inicia irrumpiendo en el mismo centro de los sucesos; con repentina brusquedad, con escasas o nulas anotaciones sobre localización espacial o temporal, nos encontramos en medio de la acción; nada sabemos de los personajes que ya, directamente, aparecen con frecuencia en pleno diálogo, sin una presentación previa que ayude a entender el porqué de esas conversaciones -o si la hay es mínima y se reduce a ligeras pinceladas-, lo que ayuda a crear un cierto suspense alrededor de la acción y de los personajes, potencia la expresividad del cuento y sirve para despertar la atención hacia la lectura:

" Sentados en torno a la mesa del café los tres amigos habían quedado silenciosos.

Alvaro dijo unas palabras que sacaron de su abstracción a los otros dos.

-Fue una injusticia -dijo-. Y miró a José María, que hizo un ligero movimiento de hombros.

-¿Tú lo piensas así? Preguntó Ben Silodem.

-No hay nada que justifique...
 -Espera a tener treinta años...
 -Pero ese hombre... tenía derecho..."
 (Concepción Castilla de Zavala, Justicia, en Luna y Sol, número 53, septiembre-1948)

" -¿Es que tú no vas a remar un poquito? ¡Cuidado que sois tranquilas las mujeres!

-No refunfuñes más. Yo, en tu lugar, habría escogido una barca más pesada. ¡No te has quedado corto! ¡La del barquero, con sus bancos laterales y todo para los pasajeros! ¡Qué horror! ¡Yo que soñaba con una esbelta canoa!

-Se coge lo que se encuentra... Y menos mal, porque si el viejo Mardón nos hubiese visto, (...)"
 (Cristina Malpas, Mangareva, en Lecturas, número 278, diciembre-1947)

" -¿Irás a buscarme?

-Sí; ¿adónde?

-A casa de la bordadora, calle del Pinar, quince; un piso bajo que tiene a la puerta su letrero.

-¿Pregunto por tí?

-Eso es. Allí nos reuniremos y vamos a dar una vuelta por el muelle. Me acompañará mi prima.

-¿A qué hora?

-A las cinco en punto. Habrá todavía excelente luz para que veas el manto que regalo a la Virgen y que se estrenará en mi parroquia en esta Semana Santa; una prenda exquisita y de gran lujo en recuerdo de nuestra boda.

(Concha Espina, El manto de la Virgen, páginas 29-34 de su volumen El fraile menor, Madrid, 1942)

" -¿Y bien?

El agente de investigación adoptó profesionalmente una actitud de pesar, como disculpándose de dar una mala noticia.

-Tenía usted razón, señora. Sus sospechas no carecían de fundamento

-Entonces... ¿mi marido?

-He podido comprobar que tiene un piso alquilado.

-¡Ah!

-Sí. Un pisito modesto... en una calle retirada.

-¡Oh!

-Allí acude casi a diario.

-Basta.

-Éste es el resultado de una primera gestión. Si desea usted conocer más detalles...

-No, gracias. ¿Para qué? ¿Las señas...?"

(Agustín de Figueroa, La increíble verdad, páginas 131-135 de su libro El reloj parado y otras narraciones, Barcelona, 1947)

Sin embargo, no siempre el interés por el relato surge por la rápida introducción en la historia, que consigue cualquiera de estas impactantes técnicas comentadas, sino a través de otro procedimiento estructurador que produce el efecto contrario, el llegar a la acción lentamente, poco a poco, en vez de una irrupción directa. Se trata de la descripción. Es muy frecuente que los relatos de los años cuarenta se inicien con párrafos descriptivos, de más o menos acusada minuciosidad, que a modo de presentación preparan, gracias a su capacidad selectiva, las connotaciones acordes con la atmósfera de la narración, pues "ahora como antes -en palabras de Erna Brandenberger (8)- la descripción inicial -sea de un paisaje, del tiempo, del ambiente doméstico o del personaje y de su actividad cotidiana- es el medio idóneo para sumergir al lector en el ambiente deseado, para introducirle poco a poco en el suceso principal y para caracterizar al protagonista." Descripción, no obstante, que, según la capacidad de observación y la intencionalidad del autor a la hora de profundizar en el ambiente, variará desde la rápida y sutil pincelada hasta la detallista y extensa, según apreciamos en los siguientes ejemplos:

" A un lado del camino había una fuente, un hilo de agua pulsando el aura de la fronda. El sol jugaba entre las hojas de los árboles y ponía sus mimos en el tembloroso espejo de la fontana, y los pájaros, alegres y leves, saltaban de piedra en piedra para acercarse a beber y, después, la cabeza hacia el cielo, quebrar en el pico una gota entre rayolas y trinos.

Era aquél un lugar solitario y hermoso. Resonaba el aire bajo la umbría, y la fuente, a contrapunto, parecía un pájaro enamorado, con su canción entrañable que sólo el corazón de la montaña amaba y comprendía.

El camino comenzaba en la parte más alta de la ciudad y, rodeando gándaras y brañas, iba a perderse en las robledas de Montealegre. A lo lejos, entre el monte y la ciudad, dos cipreses señalaban el portalón blasonado de una vieja casona hidalga. Había un alto muro y una alta solana, con enredaderas y pájaros, detrás de los cipreses.

Montealegre guardaba la ciudad tendida en el ancho valle del Miño. Parecía un Hércules, con el brazo gigante de su cumbre rocosa(...)" (Augusto Casas, Morna, en Destino, número 466, 22-junio-1946)

" El despacho de Julio Aldonza está amueblado sobriamente. El ambiente de modernidad es acusadísimo y preside hasta en los más pequeños detalles. Es el cuarto de trabajo de un hombre que no puede perder el tiempo, que vive muy de prisa. Dos grandes ventanales dominan la calle amplia, de gran ciudad. Son las doce de una mañana de otoño. Es la vuelta al trabajo, a los proyectos irrealizables en la última temporada después de un corto paréntesis en las playas del Norte, cerca del mar y lejos del mundo turbio de los grandes negocios.

Otoño es llamada al orden, labor otra vez. Llamada perentoria que perturba conciencias anualmente con voz de protesta: "A ver si este año..."

Es el momento del optimismo fácil, de la página en blanco (...)"
(Luis López de Haro, Dos mujeres, en Lecturas, nº 266, XII-1946)

" La tormenta ha durado dos horas. Una verdadera cortina de granizo empujada por la fuerte ventisca ha barrido a su placer la capital. Ni una gota de agua; todo granizo. El suelo se cubre por una crujiente alfombra de helada albura, cuyo espesor hace el tránsito poco menos que imposible. El que se aventura por las calles lo hace con paso cauteloso y a pesar de ello muchas veces está a pique de caer y cae alguna que otra.

Sólo un hombre camina de prisa, sin vacilar, sobre tan peligroso pavimento. Sus pies se ahincan en la superficie de chinitas de hielo con pasmosa seguridad, y no hace caso del viento abrialeño que siempre juguetea pretende robarle el claro abrigo de entretiem po.

El hombre lleva prisa; en sus ojos se refleja una ansiedad angustiosa y en sus labios entreabiertos por la fatigosa respiración de aquella difícil marcha, hay un rictus de amargura. Es joven y apuesto, pero en sus sienes el sufrimiento marcó huella de plata."
(Josefina Ortega, La cometa, en Lecturas, nº 262, agosto-1946)

" Isabel es rubia, tiene los ojos y la blusa levemente azules. Aquella fría mañana de enero, víspera de Reyes Magos, sentíase inquieta, como si algo inconcreto, intuído y fantástico gravitara sobre sus quince primaveras."

(José Sanz y Díaz, El yugo de Opalos, en Fotos, nº 410, 6-I-1945)

" Era aquella una ciudad tranquila y provinciana, levantada en piedra su vida, como un suave rumor sobre el silencio del campo. En las perezosas siestas del verano y en las anochecidas de invierno, no era mucho más perceptible el pulso de la ciudad que el fluir del río lento y pacífico, que la abrazaba media cintura, limpio de estelas y de turbias manchas de aceite.

Se respiraba una gris monotonía en aquella vieja ciudad. (...)"
(María Nieves G. Echevarría, La maniquí, la ciudad y la señorita Evangelina, en Medina, número 211, 1-abril-1945)

" Un reloj pendular medía el paso del tiempo. Había en su sonido monocorde algo de mortificación. Con voz cansina dió siete campanadas lentas, solemnes..."

La lluvia menuda caía perezosamente. Era como una canción triste, cargada de añoranzas. El viento suave, ligero, la impulsaba con alguna violencia, y, al deshacerse contra los cristales de la balcón, parecían lágrimas perdidas.

Sentado en su sillón, como un viejo monarca, don Lorenzo contaba a su nieta épicas hazañas (...)"

(Daniel Carracedo Benito, Camino ignorado, en Luna y Sol, número 28, agosto-1946)

" Estaba el corral en silencio. El carromato, que trajinaba el día entero por los caminos de polvo y cardonchas, descansaba, ahora, sobre el tentemozo más viejo y más cansado que nunca. Ya la carcoma empezaba a roer sus varas, y las cañas agrietadas del toldo rechinaban inseguras al vaivén andariego de la reata. Junto al gallinero chisporroteaban aún algunos troncos de la gran hoguera que encendieran los carreros, aquella misma tarde, para colocarle una rueda nueva."

(Rodolfo Arévalo Mackry, El lirio azul, en Domingo, número 421, 11-marzo-1945)

Hasta ahora hemos visto cómo, de una forma directa y rápida o retardada, el comienzo de un relato consigue introducirnos en la acción y pone en marcha toda la estructura de la trama, que en su natural desarrollo sigue un proceso secuencial para conseguir alcanzar la meta final. "El estudio de la estructura -nos dirá José Luis Martín Nogales (9)- implica siempre el estudio de un proceso de construcción, que obliga a un enfoque analítico y funcional." Y así, independientemente de que los cuentos sean más o menos extensos o de que sigan o no a través de tres claras divisiones la clásica distribución de exposición-nudo-desenlace, en todos ellos existe una estructuración interna, que en el momento de analizarla queda demostrada su construcción a base de secuencias cortas, no siempre de la misma extensión, y que funcionan como rápidas viñetas del asunto. En muchos ejemplos quedan visiblemente señaladas estas separaciones, mientras que en otros, al perseguir quizás una unidad narrativa mayor, no suelen presentarse estas divisiones ya marcadas.

Así un alto porcentaje de cuentos aparece sin apartados externos y visibles, como El reporter de sucesos, de Francisco Casares (Fotos, 1944); Mne-mosina, mi dulce enemiga, de Angel Santacruz Canora (Lecturas, 1944); Granos de Juan José Mira (Destino, 1948); Personalidad, de Martín Abizanda (Luna y Sol, 1948); El 27, de Julio Angulo (Lecturas, 1944); La vuelta del hijo actor de José Sanzrubio (Domingo, 1944); Aquella tarde en la jaula de los leones... de Joaquín Muntañola (Lecturas, 1944); Una resolución, de Julio Escobar (Letras, 1944); Fiebre, de José Corrales Egea (Insula, 1949); Una rara ternura, de Susana March (Insula, 1949);... Mientras que otro tanto, quizá cuantitativamente mayor, se nos presenta ya con una clara diferenciación de secuencias, como observamos en Su inspiración, de Samuel Ros (Y, 1939); Yo soy un monóculo fino..., de Luis Iglesias de Souza (Letras, 1939); La renta de las señoritas, de Concha Espina (Fotos, 1941); Natalia, de Carlos Moro (Medina, 1942); El recuerdo de aquella rima..., de José Altabella (Domingo, 1943); ¡El hijo, el hijo!, de Julio Trenas (Fotos, 1943); Prisionero de amor, de Concepción Castellá de Zavala (Letras, 1944); ¡Clara María! ¡Clara María!, de Juan Carlos Villacorta (Domingo, 1944); El poder del mal, de Josefina de la Haza (Fantasía, 1945); El barquero de Rezamonde, de Augusto Casas (Destino, 1945); La partida, de Manuel Pombo Angulo (Luna y Sol, 1946); La vida empieza ahora mismo, de Gonzálo Martín Vivaldi (Fantasía, 1946); Corresponsal de guerra, de Rafael López de Haro (Domingo, 1947); Los bienhechores de la humanidad, de Juan Fernández Pedrosa (Fotos, 1947); Cuatro hojas de un trébol, de Mariano Tomás (Lecturas, 1948); La coqueta Venacia, de Miguel Delibes (Destino, 1948); El amor en tres épocas, de V. Gutiérrez de Miguel (Luna y Sol, 1949); Dos niños de América, de Eulalia Galvarriato (Cuadernos Hispanoamericanos, 1949); Ralea de lobo, de Antonio Reyes Huertas (Lecturas, 1949); La nieve, de Monserrat del Amo (Letras, 1949); etcétera.

Son diferentes las formas elegidas por los autores para manifestar estas divisiones -se podría pensar que algún editor o alguna revista se inclinara, a la hora de publicar los relatos, por dividirlos o no mediante secuencias cortas, pero una observación detenida nos disipó esta idea, ya que tanto en los diferentes libros de cuentos como en la prensa encontramos ejemplos de ambas posturas-. En la mayoría de las narraciones que manifiestan una separación de secuencias utilizan procedimientos gráficos simples, como asteriscos, puntos, espacios en blanco o cualquier otro elemento de tipografía, bien a través de pequeños dibujos, tipo filigrana -se supone que aquí ya entrarán en juego otros factores ajenos al autor-, o como el caso del último cuento antes citado, el de Monserrat del Amo, que además del espacio en blanco, refuerza esta división con la primera letra de cada secuencia, que acusa un aumento de tamaño y de grosor; aunque otras veces se inclinan por la simple enumeración, en ocasiones romana -por ejemplo, Cuatro hojas de un trébol, de Mariano Tomás-, y en otras, árabe -La coqueta Venecia, de Miguel Delibes-; mientras que en un número estimable, si bien inferior a cualquier otro procedimiento, deciden poner subtítulos, que hacen referencia al contenido, al ambiente, al personaje, a la escena,... que surgen en esas secuencias -con ello, cada uno de estos apartados consiguen una mayor autonomía, pues llegan incluso a marcar sus propias subdivisiones, a la vez que se orienta al lector, a modo de guía, hacia el objetivo deseado, para que no pueda adelantarse en sus conclusiones-. En La vida empieza ahora mismo, de Gonzalo Martín Vivaldi, por ejemplo, surgen cinco secuencias, con sus correspondientes fragmentaciones, ordenadas temporalmente: 1) "Hoy, día 4 de febrero de 192..."; 2) "Hoy, día 10 de febrero de 192..."; 3) "Hoy, día 1 de marzo de 192..."; 4) "Hoy, día 10 de marzo de 192..."; y 5) "Hoy, día 11 de marzo de 192..." V. Gutiérrez de Miguel en El amor en tres épocas, prefiere una titulación que hace referencia

a los personajes: 1) "La vida por fuera y la verdad por dentro de las niñas 'topolino'"; 2) "Los padres"; 3) "Los hijos. La vida de fuera"; 4) "La verdad de dentro". También Cristobal de Castro en La campana maravillosa (Fotos, 1940), hace cuatro divisiones: 1) "La vida, muerta"; 2) "La muerte, viva"; 3) "El toque de rebato"; y 4) "Toque de oración"; aunque en otro relato suyo, El condotiero (Lecturas, 1945), hace siete: I) "Un muñeco"; II) "Un sermón de Savonarola"; III) "La noche iluminada"; IV) "La conjuración de Venecia"; V) "Idilio en los plomos"; VI) "La cena de las burlas"; y VII) "¡Justicia de la Señoría!". Por otro lado, en Drama 1900, de José María Sánchez Silva (Luna y Sol, 1944), son dos fechas y dos localidades las que marcan dos diferenciadas secuencias, "Madrid, 31 de marzo de 1900" y "Valencia, 7 de abril de 1900". Antonio Mas-Guindal igualmente se inclina por un desarrollo lineal del tiempo, y son fechas las que marcan diferentes momentos de la historia contada en Se quedó a desayunar (Y, 1945): "25 de febrero...", "17 de mayo...", "18 de mayo...", "19 de mayo ...", "20 de mayo...", "21 de mayo...", "22 de mayo...", "23 de mayo...", "25 de mayo...", "27 de mayo..." y "29 de mayo...". Etc., etc.

La mayoría de las secuencias son cuadros aislados que forman unidades diversas, que, a pesar de su pretendida diferenciación, guardan conexión entre ellas y entran a formar parte de una unidad superior (10). Un análisis detenido de estas unidades en algún relato del momento, nos servirá de ejemplo. Para ello seleccionaremos un cuento que ya presente la segmentación y otro que se muestre como una compacta unidad narrativa. En el primer caso tenemos a Claudius, profesor de idiomas, cuento de Camilo José Cela, recogido en su libro El bonito crimen del carabinero y otras invenciones (1945), y dividido en cinco apartados, con números romanos; y en el segundo caso, Una resolución, de Julio Escobar (Letras, 1944), sin divisiones aparentes.

Claudius, profesor de idiomas, está formado, como hemos dicho, por cinco secuencias, que reproducen una estructura circular en la que el principio y el final hacen referencia a una misma idea, a una misma situación: el gozoso encuentro de dos personas. Lo que en un principio es una ligera insinuación para ponernos en antecedentes, se desarrolla en la totalidad de la quinta parte, que incluso reproduce textualmente la idea de sorpresa y júbilo:

I) "Me dió un vuelco el corazón cuando supe que Claudius, profesor de idiomas, era mi viejo y entrañable amigo de los meses de Rotterdam, Claudius van Vlardingenhohen, a quien yo en un tiempo tanto quise y admiré."

V) (...) "Me dió un vuelco el corazón en el pecho. No podía creer lo que estaba viendo."

El relato se remonta a partir de las primeras líneas a un pasado, cuando el narrador-personaje conoció a Claudius, "precisamente el año 34", y desde este momento la acción se acerca al presente, al presente de las primeras líneas. Sin embargo, aún pareciendo que el paso del tiempo es un punto decisivo y fundamental en el relato, la realidad es que no sabemos con exactitud el tiempo transcurrido desde que se conocieron hasta su último encuentro. Lo importante en el fondo es el efecto que ha producido este paso del tiempo en el aspecto y personalidad de Claudius:

I) "... Recuerdo que la primera vez que lo vi, ensimismado y casi sonriente (...) Su sonrisa era clara (...) sus ojos de azul purísimo".
Impartió "una conferencia en la Sorbona".

V) "Claudius, profesor de idiomas. Conversación a cambio de acompañar comidas". Vive en una pensión de la calle de la Montera, y allí también recibe clases de violín. "Está usted un poco pálido, Claudius."

Y así, ordenados los elementos de tiempo y espacio, se centra en los encuen-

tros de estos personajes, verdadero hilo conductor en el desarrollo de la trama, que quedaría de esta forma esquematizada en una sucesión de planos:

I) Presente: sorpresa por el encuentro causal (aún no sabemos dónde).

Pasado: año 34; el narrador-personaje conoce a Claudius en el puerto de Rotterdam. Son presentados.

Claudius: a) su situación: "estaba de permiso y se pasaba el día deambulando para arriba y para abajo". b) su carácter: ensimismado, casi sonriente, afable y dulce. c) pensamiento: "la vida está toda ella rebosante de amargas decepciones". Es nacionalista. No hay nada mejor que Holanda.

II) Pasado: "La segunda vez que lo vi fue en París, aquel mismo año."

Claudius se acerca al narrador-personaje en el 'hall' del "Mont Thabor": a) su situación: "echar una canita al aire." b) su carácter: "estaba sentimental", "habla como un poeta maldito" c) pensamiento: "Rotterdam es tan aburrido", "España es un bello país", "todos nos sentimos nacionalistas".

III) Pasado: "A los dos meses me lo volví a encontrar por tercera vez. Cruzaba a toda prisa la plaza de la Concordia". Claudius es alcanzado por el narrador-personaje.

Claudius: a) su situación: va a tomar un tren a Rotterdam. b) su carácter: "iba preocupado". c) pensamiento: "me paso el día echando cuentas", "Yo ya me entiendo, pero lo malo es que casi siempre me equivoco".

IV) Pasado: "En enero del 36 me lo encontré en Londres" Claudius es rescatado por el narrador-personaje. Van a una taberna de la calleja Tennison.

Claudius: a) su situación: "Lo llevaban detenido". b) su carácter: "se mostraba abatido". c) pensamiento: desvaría, "su pulso estaba alterado y sus ojos denotaban fiebre".

V) Se vuelve al presente de las primeras líneas. Lugar: Madrid; una pensión de la calle de la Montera. Ninguna referencia al tiempo.

Claudius: a) su situación: triste profesor de alemán y alumno de violín.
b) su carácter: silencioso y preocupado. c) pensamiento: "Nihil sub sole novum".

Por otro lado tenemos al relato de Julio Escobar, Una resolución, ejemplo de las narraciones aparentemente sin segmentación manifiesta, pero que en un análisis más detenido nos descubre un ordenamiento interno de diversas secuencias. El cuento sigue un desarrollo lineal del tiempo que juega también con una determinada distribución de espacios y una determinada atención hacia los diferentes personajes dentro siempre de la tan referida economía de medios que nos ofrece el género, conseguida por condensación -término usado por Mariano Bauquero Goyanes (11)-; condensación que aumenta al propagar una aparente y compacta unidad narrativa. Considerando esto observamos siete secuencias:

1) Ambientación para justificar la búsqueda de "una resolución".

Plano particular: muerte de Marciano. Triste situación de su viuda y su hija. Entierro concurrido. Comentario general de personajes anónimos de la aldea (plano general).

2) Plano particular (espacio, personajes y tiempo: descubrimos nuevos datos): "Allí, en la casa labradora, quedaban la madre, la Raimunda, y su moza, la Iluminada"(...) "Desde que se llevaron al padre al camposanto (...)".

Los aullidos lastimeros de un perro, motivo para iniciar un diálogo entre estas dos mujeres; se da a conocer las "tres soluciones para tomar una resolución y salir del paso": Una, arrendar; otra, vender; y por fin, que se case la hija. "¿Y el novio?"

3) Plano particular: se centra ahora en la hija. Tiempo: "Aquel fué el primer día que se reanudó en aquella casa la vida normal". Espacio: habitación de la hija -"Y luego, en su cuarto"-.. Pensamientos: se descubre su amor por

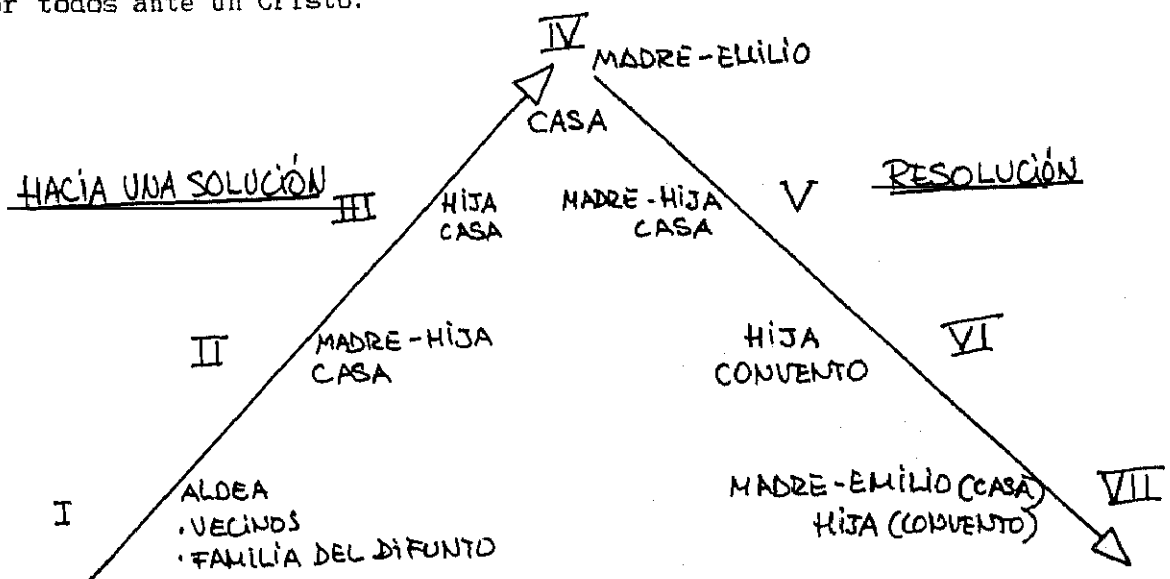
Emilio, "el hombre ya bien maduro, de veinte años sobre los de ella". Propósito: decide que ella misma se lo comunicará a la madre.

4) Plano particular: se centra ahora en la madre y en Emilio, en la casa. Se prepara la sorpresa final. Tiempo: "Transcurrió el primer aniversario de luto sin decidirse Iluminada a lucir sus intenciones". "Una tarde fue Emilio a ver a la viuda". Llega para recordar la promesa que le hizo Raimunda hace años, cuando en un pasado fueron novios, "si alguna vez enviudases yo sería el que ocupase su puesto" (juego de presente-pasado-futuro). Ella cumple la promesa.

5) Plano particular: nuevo diálogo entre madre e hija, en la casa -"Tiempo le faltó a la viuda para llamar a su hija y darla cuenta detallada de su proyecto matrimonial"- . Iluminada no revela su pasión, y "encaminó sus pasos al convento". (Preparación de un final precipitado).

6) Plano particular: hija. Tiempo: "Y una mañana las campanitas del monasterio (espacio), locas de contento, tocaron a monjío. Y la moza se vistió de novia".

7) Plano particular: madre-Emilio, y por otro lado, hija. Tiempo: "meses después". Espacio: a) casa: Raimunda recibe a Emilio; b) convento: Iluminada reza por todos ante un Cristo.



Todas estas secuencias, dispuestas de una manera intencionada, permiten la evolución de la trama desde el principio hasta el fin. En el cuento literario el final es uno de los elementos claves, pues con su presencia, sorprendente o vislumbrada, la historia alcanza su verdadero sentido, o por lo menos, el sentido deseado por el autor. Según Erna Brandenberger afirma

"Todos los intentos de caracterizar el cuento literario culminan en la constatación del final sorprendente, de modo que el éxito en lograr una sorpresa final se ha considerado siempre como criterio para juzgar la calidad del cuento o se ha elevado a categoría de característica distintiva frente a otros géneros. Pero es evidente que no todos los cuentos terminan con una sorpresa, lo cual a su vez no quiere decir que sea indiferente dónde y cómo terminen. Precisamente el hecho de que el lector no puede valorar debidamente la importancia de todos los elementos hasta el final, es una prueba de que el autor configura el cuento teniendo muy en cuenta el final y a él supedita todas las partes de la narración. (...)

La afirmación de que el cuento literario culmina en un final sorprendente es demasiado contundente. Más bien habría que decir que el cuento literario está concebido partiendo desde el final y que su sentido exacto no se puede captar hasta llegar al desenlace..."

(Erna Brandenberger, Estudios sobre el cuento español contemporáneo páginas 370-371 y 376)

Y en esta dirección, en más de una ocasión se demuestra que según sea el desenlace de una historia, que tenga un principio similar a otras, así se considerará y valorará el conjunto. En marzo de 1944, la revista *Y* lanza un curioso concurso que nos reafirma estas ideas. Se publica en el número 74 de dicha revista unos cuentos sin "terminar", para que la solución sea confeccionada por algún que otro aficionado; se premiará el mejor final con 100 pesetas. La primera ocasión se ofrece con el relato Tragi-comedia en dos actos, en donde Jaimito y Alicia, los señores de González, vivían muy felices hasta que ella escribe la comedia "Parchís". Jaimito encuentra esto muy bien; lee la obra y la elogia; y envía flores a su mujer para celebrar el triunfo. Como consecuencia, ella decide escribir otra. Trae una secretaria, la señorita Quilla, que no simpatiza con el señor González. La historia se corta aquí,

pero en el número 77 (junio-1944), antes de la solución escogida que viene firmada por María Teresa Cruz Almeida, en la que el fracaso de la segunda obra permite la reconciliación, podemos leer otras tantas; unas se inclinan por el truco de los celos, otras por el diálogo entre la pareja, o por un largo viaje del protagonista, o por la solución de dedicarse él a las tareas domésticas, o la marcha de Jaimito a un pueblo cuando ya no podía soportar más a su esposa. Por otro lado, la segunda ocasión de acertar con el final más apropiado se presenta con un relato de Joaquín de Entrambasaguas, A + B + C. También la solución se conoce en el número 7, y aunque la premiada resulta ser de María del Carmen de Guzmán por guardar más parecido con el original, se dan a conocer los nombres de los finalistas, entre los que leemos el de Jesús Fernández Santos.

Sea cuál sea la forma de terminar un relato, dependerá del desenlace la identidad y autonomía de la historia, que en ocasiones guardará la clave de todo el conjunto, ya anunciada de antemano con el título; por ello es frecuente encontrar cuentos que terminan con las mismas palabras que componen el título o que desarrollan la idea que guarda en ellas, aunque a veces lo haga con matices irónicos -título, por otra parte, que no se termina de comprender hasta que no llegamos al final-, como, por ejemplo, Balada del aire sombrío, de Martín Abizanda (Fotos, 1944); Consigna secreta, de Roberto Molina (Letras, 1944); La niña de las trenzas de oro, de Manuel Jiménez Corella (Luna y Sol, 1944); Su inspiración, de Samuel Ros (Y, 1939); Sensación de invierno, de J. Massó (Letras, 1939); El pescador de estrellas, de Mariano Tomás (Domingo, 1946); El peor de todos, de R. J. Salvá (Fantasía, 1945); Oposiciones al amor, de Julio Trenas (Letras 1942); El más puro amor, de Javier González Álvarez (Juventud, 1942); Augusta y su Año Nuevo, de María Dolores Boixadós (Juventud, 1942); y un largo etcétera.

Ante esto, una vez resaltada la significativa importancia que conlleva el final de un relato, a la hora de valorar el desenlace de una historia -y con él, el conjunto de la obra-, debemos partir de la doble posibilidad que nos ofrece, por un lado, el "cuento abierto" (final abierto), y por otro, el "cuento cerrado" (final cerrado). "Se puede decir -en palabras de Enrique Anderson Imbert (12)- que el cuento es una obra cerrada, puesto que es un cosmos autónomo; y también que es una obra abierta, puesto que por un lado recibe las intenciones del narrador y por otro recibe las interpretaciones del lector". De nuevo las figuras del narrador y del lector se muestran imprescindibles para la consecución del sentido total y definitivo de la obra, pero mientras que el lector actúa como coautor, es el narrador el que impone el sentido principal, tal como nos dice este mismo estudioso del cuento unas líneas más abajo, considerando el punto de vista de la Teoría del Lenguaje:

" El hablante y el escritor dan salida a su intención comunicativa y expresiva con palabras que el oyente y el lector deben comprender. El mensaje estaba cerrado en una mente emisora; se abrió en el acto de ordenar las palabras; y ahora se vuelve a cerrar en una mente receptora. Pero es inevitable que el oyente o el lector, al tratar de responder al mensaje, proyecte sobre el texto su propia personalidad y, en consecuencia, el mensaje original quede un poco abierto o no se cierre exactamente donde debía."

Sin embargo, sólo el lector podrá participar y colaborar en este sentido con el narrador si se le ofrece la oportunidad de hacerlo, que en última instancia será privilegio del propio escritor. Por lo tanto, el autor puede escoger entre rematar sus cuentos y dar toda clase de detalles que ayuden a no dejar ningún cabo suelto, o, por el contrario, buscar un desenlace que ofrezca varias posibilidades no sólo de interpretación, sino de continuación. Así, según esta segunda posibilidad, se estará forzando la capacidad de participación del lector, y con ello se difumina el carácter autónomo, antes aludido, del cuento,

que como obra literaria, como expresión individual, sigue un diseño deliberado. Por otra parte -y al margen de la actividad creativa que persigue la elaboración de un cuento-, dependerá del grado de capacitación y de experimentación del lector, para que éste capte realmente la intención del autor, pues mientras que un tipo de lector entiende que ciertas narraciones presentan un final claro y concreto, para otro sector estas mismas historias le resultan indeterminadas y ambiguas. No obstante, no está en la interpretación del lector la realidad de cuento-abierto y cuento-cerrado, sino en la obra en sí, elaborada según propósito del autor, que puede mostrar estos rasgos distintivos.

En las historias con un final cerrado, el asunto queda completo y resuelto, las situaciones promovidas en la narración, cuyos protagonistas adquieren posturas determinadas, concretas

" La acción de un cuento es expansiva: personajes, experiencias, emociones, sucesos, ambientes, presiones de fuera y de dentro, todo crece y cambia. En el cuento "cerrado" el narrador reprime esa expansión con una filosofía de la vida que distingue entre el bien y el mal, la verdad y el error, la salud y la enfermedad, el triunfo y la derrota, entre valores y disvalores, entre el cosmos y el caos. Sus personajes pueden estar arrebatados por confusos torbellinos pero, desde el comienzo del cuento, el narrador sabe que han de terminar en una postura significativa. Los problemas se resolverán, en un sentido u otro, porque el mundo tiene sentido."
(E. Anderson Imbert, Teoría y técnica del cuento, página 204)

Así, entre numerosos ejemplos, en La mantilla de Angelines (Letras, 1943) su autor, Víctor Espinós, busca un desenlace en donde, además de resolver el problema planteado, se inclina por el triunfo de la honradez y de los buenos sentimientos -por otra parte, típico ejemplo del momento, como ya sabemos-. A Angelines le prestan una valiosa mantilla para que la luzca en Semana Santa. Camino de su casa se da cuenta que la ha perdido, lo que le produce desasosiego y preocupación. Luis lleva a su esposa Matilde un paquete que encontró en

el 'Metro'. Contenía la mantilla y deciden -sobre todo Luis, porque ella rogaba que no apareciese su dueña- buscar a la persona que lo perdió. El periódico les da la solución, pues venía el anuncio de la recompensa. El matrimonio determina que sea Anselmo, el barbero de Luis, quien devuelva la mantilla, ya que necesita más el dinero que ellos. Por lo tanto, final feliz con resolución positiva de los conflictos desencadenados; aunque no siempre, por supuesto, un final cerrado es sinónimo de final feliz, pues en otras ocasiones el final viene matizado con tintes de tragedia, como en el caso de La muerte nos hizo hermanos, de Tomás Borrás (Domingo, 1949), donde el final dramático consigue cambiar el buen rumbo que llevaban los acontecimientos, con lo que se aumenta la dosis de sorpresa, que en términos generales se reserva para el desenlace.

Otros ejemplos de cuentos "cerrados" los encontramos en Troyanos, 1942, de Fernando Castán Palomar (Letras, 1942): Luis descubre que Merche es la persona que le ayuda; Una historia de novela rosa, de Angeles Villarta (Y, 1942): Felipe rompe sus relaciones con Juanela; Gabi, Carmiña y el Marqués, de Antonio Walls (Y, 1942): el marqués, Felix de Montiel y Carmiña, chica humilde y sencilla se casan; La nueva hermanita, de Carmen Werner (Y, 1942): María Pasa es rescatada, pues vivía desde la guerra con unos gitanos, y reincorporada a la vida normal; La estratagema, de Roberto Molina (Y, 1942): trazado un plan para descubrir al ladrón de fórmulas y documentos, en un almacén de productos químicos, se consigue resolver el caso; El maestro de armas, de José María Sánchez Silva (Haz, 1943): Miguel, el narrador, recuerda a su maestro, desde que se conocieron hasta su muerte; Un choque, de 'Gracián Quijano' (Medina, 1943): Marisa y Carlos mueren en un accidente de coche; María de la Soledad, de José Luis de Vilallonga (Destino, 1944): abril de 1810, muere la protagonista en una lucha contra los franceses; El que no volvió, de

Alberto Francés (Medina, 1944): José Luis y Elvira rompen su amistad; La nieve cae..., de Jorge Luque Lobo (Domingo, 1944): mueren los protagonistas en la nieve; etc. etc.

No obstante, nos encontramos en estos años cuarenta con un número mayor de ejemplares que presentan el final abierto, que dejan el asunto sin concluir, de un modo sugerente, insinuador y nada definitivo. Enrique Anderson Imbert recuerda la idea que Umberto Eco en Opera aperta (Milán, 1962) proclama acerca de la "obra por acabar", la "obra en movimiento", que además de ser en el siglo XX una condición inherente a todo fenómeno de creación artística, ha pasado a ser nada menos que un nuevo programa operativo, que marca relaciones entre el artista y su público, bajo un enfoque que corresponde más a la Sociología que a la Estética

" El escritor, hoy, lanza 'obras en movimiento' precisamente para que el lector las termine de hacer. Las estructuras móviles de un cuento, pongamos por caso, invitan a múltiples reacciones e interpretaciones. El cuento ambiguo, indeterminado, plurivalente, indefinido, abierto es un amplio campo de posibilidades de lectura. (...) El cuentista ha renunciado a ejercer control sobre su lector y su cuento no tiene una forma completa, físicamente realizada. (...)

... el final de un cuento "abierto" no es un fin. (...) Que cada quien interprete como quiera. (...) El narrador, pues, decide no controlar, no contener la acción expansiva que nos está relatando. El cuento concluye bruscamente porque en algún punto hay que concluir pero la acción no está agotada. A efectos de que se sepa que la acción sigue expandiéndose, el narrador borra culminaciones, esfuma desenlaces, deja que el cuento se desintegre y cree la ilusión de que está abierto."

(E. Anderson Imbert, Teoría y técnica del cuento, páginas 203-204)

Y este intento de diluir el desenlace a través de meras alusiones se convierte en el propósito artístico de muchos autores de entonces, que ven en ello un estímulo más, un recurso más para captar la atención del lector, para que sus ideas puedan completar aquellas consecuencias, aquellos detalles omitidos en esa "acción no agotada" que se prolonga más allá del propio re-

lato, obligado por sus escasas dimensiones a presentar, en ocasiones, fragmentos de una realidad, de unos personajes, de unas situaciones, y en definitiva de un trozo de vida siempre palpitante.

Veamos algunos de los múltiples ejemplos que pueden citarse. En Las tres hermanas grises, de Josefina de la Maza (Destino, 1942), la acción comienza en el presente de tres ancianas hermanas, Clara, Laura y Matilde, ricas y elegantes, pero solitarias. Se remonta, luego, a su pasado, cuando se casaron. Sólo una de ellas tuvo una hija que murió pronto. También murieron sus maridos. De nuevo, nos sitúa en el presente triste y vacío de estas tres hermanas. Llamán a la puerta. Era Carmen, niña pobre, madrileña de barrios bajos. Ellas quieren que se quede a vivir allí. "Carmencita invade de luz y alegría las vidas casi apagadas de las tres hermanas", desenlace que marca una clara dirección hacia el futuro; termina una situación desolada mientras comienza, justo al final del relato, otra vida, otra situación, sólo insinuada, proyectada, indefinida. Igualmente ocurre en El reflejo, de Gabriel Greiner (Letras, 1942), cuyo protagonista es un vagabundo, apasionado de la naturaleza, que soporta con resignación las risas y, a veces, los desprecios de los demás. Un atardecer descubre con asombro reflejado el cielo en el agua de un pozo y un anciano, con un lenguaje sencillo y extraño a la vez, intenta explicarle el fenómeno. El relato termina en esta situación, pero también hay una proyección hacia un futuro próximo que va más allá de la acción de la historia: "Cuando amanezca mañana, mira también al cielo, y verás el sol, y él te explicará tu sombra, que tanto te ha preocupado. Y si sigues de hoy en adelante mirando siempre hacia el cielo, descubrirás en todas las bellezas de la tierra el reflejo de lo que de allí viene. Pues todo está allí..."

Otros ejemplos los encontramos en Un cuento de amor, de Manuel Pombo Angulo (X, 1942): el protagonista, al no poder conseguir el amor de María, se

tendrá que conformar con sus libros, únicos objetos que, a partir del momento en que se corta la narración, le recordarán a ella. Sensación de invierno, de J. Massó (Letras, 1939): el relato refleja la visita de una chica a una joven enferma; cuando se va la amiga todo queda triste, todo seguirá igual. Mi amigo el frutero, de Juan Antonio de Zunzunegui (Destino, 1940): se refleja el encuentro en un tren del narrador-personaje con un antiguo conocido, un frutero murciano. Se remontan al pasado para terminar de nuevo en la conversación del encuentro; ellos siguen hablando. La primera cita, de Julio Angulo (Juventud, 1943): Enrique, triste músico de un café, ha quedado con una señorita. Anselmo, compañero de Enrique, intenta disuadirle; no obstante acude, pero cuando la silueta de ella se recortó tras los cristales, "Enrique se quitó el sombrero y se fué". Final ambiguo, ¿timidez? ¿hace caso a Anselmo? ¿volverá otra vez?... La despedida de Fernando Arocena, de Luis Hurtado Alvarez (Fotos, 1941): Fernando estaba cansado de luchar con la vida y perder siempre; había decidido suicidarse, y cuando estaba apretando el gatillo de una pistola, una niña, una vecina, llama a su puerta; le había salvado la vida; con alegría la llevó dentro y, a petición de ella, empezó a contarle un cuento. Una buena noticia, de José María Sánchez Silva (X, 1944): al cabo de treinta años, se encuentran don Sebastián, juez, y Mabel, afamada actriz; dialogan y quedan para tomar el té al día siguiente; "Llevará usted alguna de sus hijas" "Sí, llevará a Ana María que disfrutará mucho". La tentación, de Carlos Martínez Barbeito (Fantasía, 1945): Isabel Osorio, después de dialogar con su capataz, continúa observando el mar con sus dos magníficos perros. El momento dramático, de Vicente Vega (Lecturas, 1946): Enrique, hijo de actores, intenta llevar a escena la verdadera realidad de sus padres, que mantenían una supuesta infidelidad por parte de ella; el final promete una reconciliación y deja entrever que todo había sido cierto. Los ojos muertos, de Julio Angulo (Luna y

Sol, 1948): la ceguera inesperada de Elena no será obstáculo para compartir su futuro con Pablo. Rosamunda, de Carmen Laforet (Destino, 1947): Felisa -adopta el nombre de Rosamunda para fantasear-, de mente trastornada, en un departamento de tercera clase entabla conversación con un soldadito; el tren se detiene en una estación del camino y el joven propone convidar a la protagonista. El sifonero, de Arturo del Hoyo (Insula, 1949): relato en el que apenas pasa nada; el sifonero descarga en la taberna y se toma una clara con limón en compañía de el tío Lucas; un chico sigue, como al principio, dando golpes con un adoquín; la vida sigue su ritmo.

II.- ACCIÓN, TIEMPO Y ESPACIO.

Estos elementos están tan íntimamente relacionados que con dificultad podemos hablar de ellos sin aludir a los otros. Más arriba hemos visto como la trama conectaba y articulaba todos los acontecimientos que suceden desde el principio hasta el final del relato, pues ya, al comenzar este apartado, se hacía referencia a la terminología de Forster, que marcaba diferencias entre "story" (acción) y "plot" (trama). De esta manera, a los acontecimientos que ocurren dentro del mismo cuento los identificábamos con la acción, y ésta, por lo tanto, viene a atravesar el cuento de un extremo a otro en una serie temporal. "La acción consiste -dirá E. Anderson Imbert (13)- en contar sucesos arreglados en un orden temporal. Su único mérito está en despertar la atención del que lee y mantener en suspenso la expectativa por lo que va a suceder. Apela a la curiosidad, y nada más. Ocurren cosas: una ocurrencia tras otra sin más conexión que la cronológica. Alterar esta elemental secuencia de acontecimientos sería destruir el cuento mismo." Pero es inevitable, a la vez, relacionar sucesos con espacio, marco preciso de diferentes acciones. Y así llegamos a la conclusión, en palabras de Elsa Tebernig (14) cuando se refiere a la novela -pero de fácil aplicación también al relato de proporciones más pequeñas-, que los procesos dinámicos se desarrollan en una dimensión espacio-temporal, ya que ninguna de estas dos coordenadas se entienden aisladamente. Ricardo Gullón, por ello, en Teoría de la novela (Madrid, Taurus, 1974), cuando habla de "espacios novelescos" se pregunta acerca del espacio si "¿puede pensarse separado, independientemente del tiempo? Hace medio siglo, Samuel Alexander estudió el espacio y el tiempo en la física, en la matemática y en la metafísica, y se declaró por una terminante interdependencia: 'no hay espacio sin tiempo, ni tiempo sin espacio (...); el espacio es por naturaleza temporal y el tiempo espacial'" (pág. 243). Postura que es adoptada por muchos

estudiosos, como Enrique Anderson Imbert cuando analiza conjuntamente las "Funciones del marco espacio-temporal" (página 334 de su Teoría y técnica del cuento); como Cándido Pérez Gallego que dedica una parte de su libro Morfonovelística (Madrid, Fundamentos, 1973) a estudiar "El espacio tiempo"; o como Erna Brandenberger que relaciona de una forma habitual y sistemática el espacio con las distintas maneras de tratar el tiempo, cuando nos habla en diversos momentos de sus Estudios sobre el cuento español contemporáneo, de los cuentos de "contracción", de "situación" y de los "cuentos combinados" (páginas 275, 280, 291, 328-329). Y así también descubrimos un curioso texto de Carmen Martín Gaité en donde se maneja estas tres nociones y se advierte su relación estrecha a la vez que necesaria, cuando se parte de la base que lo fundamental en una historia es saber contarla, y en consecuencia saber contar su acción:

" Los que cuentan mal no saben dar la noción del tiempo, que, como decía San Agustín, nos es lo más familiar a todos, pero nadie sabe explicárselo a los demás. El tiempo tiene que fluir siempre dentro del relato, tiene que dejar su herida, zarandear a las gentes que se mueven dentro de él, ir las transformando. Y que se vea cómo y por qué y a través de qué fases pasan de un estado a otro. De un paisaje siempre se podrá decir 'había al fondo una montaña de perfil dentado que se recortaba contra el cielo' y decir que era gris o majestuosa y que la iluminaba la luna con su luz cadavérica o sonámbula o lo que se quiera. La montaña y la luna están ahí siempre iguales y se dan cita a la misma hora y nos enterrarán a todos, las adjetive el narrador como las adjetive. Pero de un personaje, recién introducido en el relato, no se puede decir sin más ni más que era generoso y compasivo o que tenía instintos criminales, eso el tiempo del relato lo dirá. No se le puede ver de una pieza, se le tiene que ir viendo, a través de lo que haga, de lo que diga, de las actitudes que tome. Espere usted a ver, porque puede ser de una manera o de otra, según lo que pase, según con lo que se enfrente y lo que el tiempo vaya haciendo de él. Pasa igual en la vida, a nadie hay derecho a colgarle para siempre el mismo adjetivo. Las personas tienen un antes y un después, y eso es lo que hay que saber marcar en la historia. Son su proceso, el de la historia misma que viven. No son, van siendo."

(El cuento de nunca acabar, Madrid, Trieste, 1983, página 345)

Tiempo narrativo que marca profundamente no sólo a la propia historia sino a los que la protagonizan y a sus movimientos, a sus acciones, en un espacio determinado; y mientras las acciones y el tiempo "fluyen a través de un antes y un después", el espacio -y he aquí una clave diferenciadora-, aunque puede variar, no ser siempre el mismo y por lo tanto acompañar, ser aliado del tiempo, cuando envuelve a la acción y a sus protagonistas en ese "ir siendo", surge como un fondo enmarcador que permanece; el espacio está ahí, puede no cambiar, y a pesar de ello, es una referencia inexcusable para lo que cambia.

Mariano Baquero Goyanes, al final de la década de los cuarenta, 1948, publica un estudio en Arbor (números 33-34), "Tiempo y 'tempo' en la novela". que lo inicia con una rotunda afirmación: "Decir que el tiempo es el factor más importante en la composición de una novela no suena ya a nada nuevo". ya que, como continúa más abajo, "en el tiempo se mueven los personajes de una novela y del tiempo se sirve el autor para montar sobre él su mundo imaginario" (página 85).

También, años antes respecto a la afirmación de Baquero Goyanes, en 1943, muestra de la viva inquietud que por entonces se manifestaba respecto a la creación narrativa por excelencia, la novela, Luis Rosales publica en El (nº 83) un ensayo cuyo título, "La importancia de la acción en la novela", deja claramente expuesto el papel indispensable de la acción a la hora de contar; y en su desarrollo destacamos frases como "La acción de una novela es el conjunto de los hechos de que se vale un autor para desarrollar el tema. Equivale, en principio, con muy alegre y popular equivalencia, a aquello que coloquialmente llamamos argumento. Pero, además, la acción expresa el ritmo temporal, el tiempo o 'tempo' sucesivo, característico de toda narración" (pág. 3); o "La acción de la novela no es, por lo tanto, una mera y arbitraria na-

rración de hechos, sino una sucesiva y efectivamente 'sucedida' (artísticamente, desde luego) narración de ellos" (página 4).

Y en esta misma dirección, la de buscar la clave que identifique, desde un enfoque técnico, a la novela, Francisco de Cossío contesta en La Estafeta Literaria (25-agosto-1944) a la pregunta "¿Qué condiciones debe reunir una novela para que pueda ser considerada como ejemplar desde el punto de vista técnico?", en estos términos "Los elementos más importantes que debe reunir una novela ejemplar deben de ser el tiempo y la fantasía. No puede haber una buena novela sin que con ella el lector sienta el paso del tiempo sobre los hombres, los paisajes y las cosas..." (página 9).

Y si acción, tiempo y espacio ("paisaje") están entre los elementos fundamentales que todo novelista debe manejar, según manifestaciones de aquellos años, podemos hacerlas extensible al arte de narrar; y por lo que se refiere al cuento literario, el mismo Mariano Baquero Goyanes, en Qué es el cuento (1967), aclimata sus teorías al relato breve en la convicción, como sabemos, de que la diferencia de los recursos técnicos de una y otra manifestación narrativa es "puramente cuantitativa":

" En definitiva, en el cuento son posibles todo tipo de experiencias y en este aspecto -el admitir las más variadas técnicas- es quizá donde mejor se percibe su vinculación y parentesco con la novela. Si en ésta el tiempo es un ingrediente esencial, también en el cuento resulta serlo, aunque su tratamiento difiera y aun se oponga al del género narrativo extenso. Un novelista es capaz de transformar los segundos en minutos de lectura, los instantes en prolongados análisis descriptivos. Recuérdese, en A la recherche du temps perdu de Proust, (...) El novelista sabe que la fluencia temporal es uno de los máximos recursos que el género, tan flexible, tan libre, pone a su disposición. Porque dispone de tiempo, de páginas y páginas, el novelista es capaz de intentar estructuras sinfónicas, de disponer lentamente todos sus efectos, de construir cuidadosamente complejos edificios narrativos en los que no importa que se perciban las distintas partes o pisos de que se componen, pues su fuerza estética procede precisamente de esa disposición episódica.

Esto no es posible en el cuento. Aquí el tiempo es sentido más como límite que como libertad. Un cuentista puede narrar unos he-

chos de muy breve duración, pero también es capaz de condensar años y años en muy pocas páginas (...)

Quiere decir todo esto que sí, al igual que ocurre en la novela, en el cuento cabe la mayor libertad y elasticidad en lo que se refiere a efectos de ampliación o reducción temporal, siempre supondrá, no obstante, un elemento decisivo y diferenciador la cuestión de límites: los impuestos por sus reducidas dimensiones." (páginas 67-68)

Por lo tanto, observamos que en el cuento literario también hay una especial forma de utilizar el tiempo transcurrido, y que la intensidad propia del relato breve depende, en buena parte, del hábil manejo del tiempo que sea necesario para el desarrollo de la acción. Según el tiempo en que transcurre la acción y si tenemos en cuenta los lugares en los que se desarrolla se distinguen -pues atendemos a la aportación de Erna Brandenberger, a quien seguimos sustancialmente en esta clasificación- los cuentos de contracción, los cuentos de situación y los cuentos combinados.

Los cuentos de contracción "se desarrollan a lo largo de un dilatado período de tiempo y se sirve de visiones retrospectivas y de insinuaciones anticipadas"; "se desarrolla en varios lugares"; "se desarrolla rectilíneamente desde un punto de partida hasta llegar a la meta propuesta" (15). Para evitar el esquematismo y mantener la intensidad efectiva del relato, el autor puede utilizar varios recursos: la acotación de las etapas más importantes; la disposición de las diversas etapas como sucesos paralelos o en contraste, de tal forma que el lector apenas percibe el vacío de tiempo que queda entre medias; o la repetición de un mismo suceso que hace olvidar el tiempo intermedio transcurrido. De esta manera, "al procedimiento tradicional de contracción por el autor, se ha venido a sumar la contracción por las personas, el tema y la acción. El orden cronológico pierde así su propio valor, el tiempo se convierte en experiencia vivida, y lo que en los sucesos hay de vivencia llega a adquirir mayor importancia que el momento en que se desarrollan, sobre todo

cuando esas vivencias pasadas condicionan la situación actual y dejan de ser un hecho remoto para convertirse en elemento importante del presente" (16). Por lo tanto la retrospección establece un lazo de unión entre los cuentos de contracción y los de situación, pues mediante ella se intenta explicar el presente recurriendo a sucesos del pasado. En los cuentos de contracción esta retrospección, cuando aparece, se reduce a ligeros apuntes, tan sólo sugeridos, para que no disminuya la tensión a lo largo del cuento.

Tontaina, de María Sepúlveda (Letras, 1940), es un claro ejemplo de cuento de contracción. Abarca un extenso período de tiempo, aunque se permite una retrospección que nos ayuda a entender y justificar el final de la historia. La compañía de don Sabas deja en un pueblo a la señora Lucía, con su hija pequeña de igual nombre, y a 'Tontaina', Eugenio, para que cuide de la señora, que estaba enferma. Ella muere, pero antes ha encomendado a Eugenio la protección de la niña. Pasan unos días y él decide quedarse y buscar trabajo. Cuenta a la posadera -y con ello se remonta al pasado- que Lucía se casó con Genaro, pero pronto lo meten en la cárcel -vivencia pasada que condiciona la soledad de la niña-. Pasan dieciséis años. Eugenio es mayoral del señor Anacleto. La niña Lucía "creció guapa y trabajadora", y Nicasio era su novio. Tamasa, la posadera, ante unos segadores relata la historia de Eugenio y Lucía; uno de los segadores resulta ser Genaro. Eugenio lo reconoció y le pide que salude a su hija, que ella sabrá perdonarlo y quererlo. Así el cuento queda construido mediante la selección de momentos claves de los personajes, y en conjunto aparecen como instantáneas sucesivas que se funden para la relación de una historia que transcurre en varios años.

Otros ejemplos, por otro lado bastante numerosos, son Día de fiesta, de Miguel Llor (Destino, 1939); A rivederci, de Federico de Madrid (Letras, 1939); La hora intensa, de Juna Gris (Letras, 1939); El majadal, de José Sanz y Díaz

(Letras, 1939); El barón de Bretignoles, de José Sanz y Díaz (Letras, 1940); Los últimos amigos, de Samuel Ros (Haz, 1940); El encanto de Cenicienta, de Julia Méllida (Letras, 1940); Vida Nueva, de J.G. Balbuena (Destino, 1941); Cosas del diablo, de Manuel Vela Jiménez (Destino, 1941); De Barleta a Cherinola, de Luys Santa Marina (Destino, 1941); Aquel novelista de los cuentos de miedo, de Julián Martín Fabiani (Haz, 1941); La espía Nº 13, de Raúl Aguirre (Haz, 1941); Minaya, de José Fernández Aguirre (Juventud, 1942); El más puro amor, de Javier González Álvarez (Juventud, 1942); La pellica de Mengo, de Victor Espinós (Letras, 1942); Oposiciones al amor, de Julio Trenas (Letras, 1942); La mujer ideal, de Curro Vargas (Letras, 1942); La primera cita de Julio Angulo (Juventud, 1943); La carta jamás escrita, de Angel Marrero (Haz, 1943); Cain y Abel de España, de Tomás Borrás (Sí, 1943); La estrella de Belén, de Azorín (ABC, 1943); El más hermoso Nacimiento, de Gabriel Greiner (Letras, 1943); En la torre de Alamin, de Roberto Molina (Letras, 1943); La mantilla de Angelines, de Victor Espinós (Letras, 1943); El nietecito, de Curro Vargas (Letras, 1943); El extranjero, de José María Sánchez Silva (Haz, 1944); Las tres flechas airadas, de Emilio Martín (Haz, 1944); Batiles Hermanos, S.L., de Samuel Ros (Fotos, 1944); La quiebra de la Casa Rorís, de Ven-
 ceslao Fernández Flórez (Luna y Sol, 1944); El perro del tío Quintín, de José Sanz y Díaz (Luna y Sol, 1944); El que no volvió, de Alberto Francés (Medina, 1944); Cuento en ocho tiempos, de Carmina Díaz Herrero (Domingo, 1944); El pañuelo en el balcón, de Angeles Villarta (Domingo, 1944); La Casa de Osuna, de Manuel Santaella (Fantasía, 1945); La voz misteriosa, de María Pilar Velluti (Fantasía, 1945); Vispera de la ausencia, de Mercedes Ballesteros de la Torre (Fantasía, 1945); Escalera de color, de Carlos de la Válgoma (Fantasía, 1945); Mi desconocida esposa, de Manuel de Pedrolo (Fantasía, 1945); Una sombra entre dos almas, de Adolfo Lizón (Fantasía, 1945); etc. etc.

Por otro lado, en los cuentos de situación "la época coincide más o menos exactamente con el tiempo de la narración o el tiempo transcurrido carece de interés"; "la historia se desarrolla en un sólo escenario"; y "gira ostensiblemente alrededor de un punto central (un suceso, un objeto o un símbolo)" (17). "Si la dificultad del cuento de contracción estriba en salvar largos períodos de tiempo, la del cuento de situación radica en la necesidad de llevar la acción más allá de cada situación particular, pues si se encierra en sí misma el cuento se desmorona, pierde todo interés, queda reducido a episodios sin ilación" (18). Para salvar este obstáculo, el relato rompe estas fronteras por medio de una apertura al pasado, al futuro, o hacia ambas proyecciones temporales.

Cuando se abre hacia el pasado mantiene bastante similitud con los cuentos de contracción, ya que "la situación narrada es resultado de una evolución y presenta en un tiempo determinado, por lo general el presente, una visión de conjunto de los acontecimientos; no es preciso relatar los incidentes del pasado uno por uno" (19). En Albert, de Manuel Pombo Angulo (Letras, 1942) una situación concreta, unos soldados -un suizo, un belga, un noruego y un alemán- que hablan alrededor del fuego mientras patrullan, es una constante a lo largo de todo el relato; es la consecuencia de una época de guerras. Peter, el alemán, se remonta a un pasado no lejano y habla de su hermano pequeño, Albert, que a pesar de su ceguera también quiere ir a la guerra, al 52 Regimiento, donde "se halla lo mejor de la mocedad". Peter terminó de hablar de su hermano y "continuaron por la noche negra..." También en Luz de salvación, de Roberto Molina (Letras, 1942) es una conversación la que nos permite conocer un pasado que se relaciona con el presente de los personajes: un abuelo cuenta a sus nietos como al regreso de la guerra de Cuba, perdido en la noche a causa del temporal, conoce a una chica que con el tiempo será la

abuela de sus interlocutores. Como vemos en estos dos ejemplos no existe cambio de escenario, salvo cuando nos trasladamos al pasado, pues la situación expuesta es la misma en toda la historia; sin embargo en los cuentos de contracción, con los que guardan bastante similitud como hemos advertido, el tiempo y el espacio del presente, en su evolución rectilínea, pueden ser diferentes.

La apertura al futuro permite, sin embargo, presentar una situación que nos abre otras posibilidades más allá del tiempo del propio relato, pues deja esbozado un problema, pero no resuelto; por lo tanto, se invita al lector a seguir pensando sobre la narración aún después de concluida. En Mimo, de Luisa Cases (Fantasia, 1945) en un mismo espacio, el dormitorio de Mimo, la situación presentada es la siguiente: todos preocupados porque Mimo ha dormido durante todo el día y no ha asistido a su propia boda. Arturo, un joven doctor, enamorado de ella, confiesa que puso un narcótico en el agua que Mimo bebió por la noche. Queda la duda sobre el futuro de esta pareja. En Historias de granjeros, de Darío Fernández-Flórez (Fantasia, 1945), un avicultor, el señor Gonzalo López Brandón, quiere comprar unas gallinas, y el relato se centra, con gran dosis de ironía, en la conversación del trato; se hace tarde y sin acordar nada se despide con la intención de hablar con su socio, "hay que meditarlo todo mucho"; por lo tanto, la situación planteada queda sin solución momentánea y se piensa que en un futuro próximo los granjeros protagonistas puedan cerrar el trato.

También podemos encontrar un escape hacia el pasado y hacia el futuro, una combinación de las dos circunstancias anteriormente expuestas, por la que se ofrece un momento significativo, crucial, a través del cual podemos vislumbrar estas dos proyecciones temporales. En Augusta y su Año Nuevo, de María Dolores Boixadós (Juventud, 1942), Augusta desde su casa observaba la

calle, el ambiente y oía las doce campanadas; se sentía sola, sin amor (situación crucial); recuerda (vuelta al pasado) a su profesor de Filosofía, las recientes lecciones de su licenciatura,... y sueña, adormecida, con un caballero azul. Al despertar, Augusta se siente feliz, "está segura que en su Año Nuevo ya sabrá del amor" (proyección hacia el futuro).

En general, son también cuentos de situación Memorias de un recién nacido, de José Zahonero (Letras, 1939); Sensación de invierno, de J. Massó (Letras, 1939); La partida de ajedrez, de José Zahonero (Letras, 1939); Una aventura galante, de José María Sánchez Ventura (Letras, 1939); El poder de un mosquito, de José María Sánchez Ventura (Letras, 1940); Don Inamisible, de J. F. Muñoz y Pabón (Letras, 1940); El hombre de las gafas negras, de José Más (Letras, 1940); La dama y su bolso, de Enrique Jardiel Poncela (Haz, 1940); Mi amigo el frutero, de Juan Antonio de Zunzunegui (Destino, 1940); ¡Por tí, Capitana!, de Eugenio Nadal (Destino, 1941); Magda y ellos dos, de Montenegro (Destino, 1941); Allo. Allo? Aquí el amor, de Agustín Ysern (Haz, 1941); La broma, de Manuel Vela Jiménez (Destino, 1941); Las huellas perdurables, de Alberto Francés (Haz, 1941); La mentira de la gloria, de Leopoldo López Fuchet (Haz, 1941); ¡He cosido un botón!, de Pedro Gómez Aparicio (Letras, 1942); El suicida, de José Luis Vilallonga (Destino, 1942); La timidez de don Teódilo, de 'Anibal' (Juventud, 1942); El mismo adiós, de Manuel Camacho Marín (Juventud, 1942); Botánicus melancólico, de Jesús Juan Garcés (Juventud, 1942); Melodía azul, de Alfonso Costa Dequidt (Letras, 1943); La señorita Penélope, de Juan de Alcaraz (Letras, 1943); El aguinaldillo, de Bonifacio Chamorro (Letras, 1943); Nochebuena del caminero, de Cristobal de Castro (ABC, 1943); La carta del Atlántico, de Julián Ayesta (Haz, 1944); Las madres casamenteras, de Luis G. de Linares (Domingo, 1944); Los claveles hablaron..., de Isabel García Suárez (Domingo, 1944); Balada del espejo en carne mortal, de

Tomás Borrás (Domingo, 1944); El baile de la linda Festona, de Luis Antonio de Vega (Domingo, 1944); La estrella voladora, de Concha Espina (Fantasia, 1945); La inesperada, esperada, de Antonio Urbe (Fantasia, 1945); Uno de tantos cuentos, de María Dolores Boixados (Fantasia, 1945); Ladrón último modelo, de Alvaro de Laiglesia (Fantasia, 1945); etc. etc.

La última variante de los cuentos de situación, la que ofrece una apertura tanto al pasado como al futuro, puede servir de eslabón, por su similitud -aunque es más escueto el tiempo que refleja la situación presentada en esta variante-, con el tercer tipo de cuentos, los cuentos combinados. "La característica del cuento combinado es que se desarrolla hacia el futuro. Dilata, por lo general lentamente, una situación actual, se sirve de ella como premisa y describe luego las consecuencias a que da lugar" (20). Son en general más complejos y largos que los dos tipos fundamentales antes expuestos, y llegan a resultar más elegantes y llamativos, pues presuponen también una intensa participación del lector-colaborador, al ser muchos los saltos situacionales sin apenas transición entre ellos. Todo esto permite a Erna Brandenberger llegar a la conclusión de que "no hay muchos cuentos combinados, pero los existentes tienen un encanto especial" (21). Palabras que se pueden aplicar también a la época de nuestro estudio, pues no son abundantes los ejemplos; y para poder comprobar porcentajes, con una mínima muestra de cien cuentos escogidos sin ningún tipo de preferencias, respecto al autor o al medio de publicación, aunque cada veinticinco presentaban un punto en común, pertenecer respectivamente a 1940, 1941, 1942 y 1943, obtuvimos los siguientes resultados: 63 eran cuentos de contracción; 27 eran cuentos de situación -sobre todo, cuentos de situación con una apertura al pasado-; y solamente 10 eran cuentos combinados. Y entre estos últimos es significativo señalar la existencia de aquellos que parten de una situación presente.

retroceden hacia el pasado para intentar su explicación y dejan abierto el acontecer futuro, como es el caso de El viaje de Filomena Cardús, de Ignacio Agustí (Destino, 1940) y Cosas del diablo, de Sebastián Juan Arbó (Destino, 1940). El viaje de Filomena Cardús se compone de cuatro secuencias de extensión irregular, ya que en la primera apenas existe el diálogo y se dedica a la descripción de los personajes; a lo largo del relato hay cambio de escenario: casa de un almacenista acomodado, mercado de pueblo,... y se describen situaciones representativas de otras muchas análogas o incluso idénticas, para demostrar el comportamiento de los personajes en tales circunstancias: vida despreocupada y sin remilgos de los payeses, hábitos culinarios, etc. Filomena, viuda de Felipe, y su hijo deciden visitar a sus cuñados para hablar sobre el futuro de Filomenillo, que había terminado sus estudios en los Escolapios (situación); una vez en casa de los cuñados, al visitar el patio, las cuadras, el pozo,... Filomenillo recuerda a su padre (vuelta al pasado para justificar el presente: si su padre no hubiera muerto, la viuda no tendría necesidad de acudir a los cuñados); vuelven de nuevo al hogar; el día siguiente era jueves, y en el mercado Filomenillo ayuda a sus tíos. Filomenillo, más tarde, se irá a vivir con ellos (así se deja abierto el acontecer futuro). En Cosas del diablo, abunda la narración junto con la descripción, pero apenas hay diálogo; el escenario, un café de la Rambla, es una constante -con ligeros cambios de lugar cuando se remonta al pasado-, a lo largo de los dos grandes bloques que componen el relato. La situación presentada es el enfado entre Ladio Huertas y Fífina; pero hasta llegar a la reconciliación de estos dos enamorados, con una perspectiva de vida en común, a través de los pensamientos de cada uno de ellos se parte del presente hacia un pasado, y así comprendemos más a los dos protagonistas y los motivos de su ruptura momentánea, basada fundamentalmente en el choque entre el sueño desea-

do y la realidad próxima.

De la observación de todos estos tipos de cuentos literarios comprobamos una vez más que si todo parece tener un principio y todo parece desenvolverse hacia un desenlace, en este marco mental, real, insertamos la serie de acontecimientos que conocemos. "Pues bien -como nos dirá Enrique Anderson Imbert (22)-: un narrador hace lo que los demás hombres, sólo que él, por estar inventando un mundo propio, es libre para arreglar los acontecimientos y el final. Con desenfadada arbitrariedad elige entre un principio y un final. Su cosmos narrativo es completamente mental". Y de esta forma, como sabemos que el cuento es la narración de una acción, la acción puede transcurrir, en principio, como una sucesión cronológicamente ordenada de acontecimientos, aunque el narrador no siempre nos los presenta en un orden lineal. Unas veces ambos procesos temporales -el de la acción y el de la narración, el "Erzählte Zeit" y el "Erzählzeit" de Günther Müller (23)- avanzan emparejados; otras veces la trama narrativa trastoca el suceder lineal de los acontecimientos. Circunstancia esta última que predomina, como vemos, en los cuentos de los cuarenta, ya que son escasísimos -en todas las épocas- los casos en que coincide "el tiempo de la narración" (el tiempo síquico de la escritura y de la lectura) con el "tiempo de la acción narrada" (el tiempo físico en que la acción ocurrió); pueden llevar, desde luego, el mismo orden cronológico, pero en contadas ocasiones los hechos narrados y los hechos ocurridos coinciden con exactitud y en una perfecta simultaneidad.

No obstante, en la mayoría de los cuentos de la inmediata posguerra se emplea el tiempo de una forma tradicional, y linealmente se construye una historia, que dura más o menos, varios años o unos instantes, sin perder la idea de tiempo como una coordenada más en que se sitúan los acontecimientos. Y en esta "anacronía" predominante, en estas divergencias entre el tiempo de la

acción y el tiempo de la narración, podemos resaltar, como ha quedado demostrado en ejemplos anteriores, las retrospectivas y las proyecciones. Gérard Genette, en Figures III (Du Seuil, París, 1972) habla de ellas (pág.82) y las llama, respectivamente, "analepsis" y "prolepsis". "La 'anacronía' de Genette -resalta Darío Villanueva (24)- no debe ser considerada como una rareza o invención moderna: es uno de los recursos tradicionales de toda narración. Y según consista en contar un suceso ulterior por adelantado o evocar un acontecimiento anterior al punto en que se encuentra la historia se denominará respectivamente 'prolepsis' y 'analepsis'". "El narrador -podemos añadir con palabras de Enrique Anderson Imbert (25)- irrumpe la marcha de su narración y desde ese punto presente echa una mirada al pasado (retrospección) y al futuro (prospección). El ángulo de divergencia que va del tiempo de la acción al tiempo de la narración puede medirse de dos maneras: según el intervalo (tal suceso ha transcurrido o va a transcurrir una semana, un mes, un año atrás o adelante) y según la durabilidad (el suceso evocado o anticipado transcurrió o va a transcurrir durante varias horas, varios días, meses, años)". Así, por ejemplo, vemos en Hoy hace diez años de Ana María Ullastres (Letras, 1943), una clara retrospectiva -forma de divergencia más abundante, ya que son mucho menos frecuentes las proyecciones-; si atendemos al intervalo, el título lo anuncia ya: hace diez años que González conoció a Rosina y se enamoró de ella; pero este suceso evocado también puede medirse por su duración: fue durante el verano de 1933.

Por todo ello, resulta casi imprescindible la aportación de una serie de referencias, de datos significativos que den veracidad a la historia, y a la vez contribuyan de manera definitiva a fabricar en ella el "erzählzeit", el tiempo de la narración; a esa aportación de referencias es a lo que Charles Grivel llama "temporalización textual" (26). Estas referencias -o "indicadores

temporales" para Cándido Pérez Gallego (27)- podrán ser explícitas o implícitas, según se correspondan al tiempo medido por el reloj o por otros referentes. Así, mientras en algunos relatos se hace referencia al tiempo de una manera explícita, como en El yugo de ópalos, de José Sanz y Díaz (Fotos, 1945): "aquella fría mañana de enero", "había pasado un Año Nuevo triste", "así había llegado, en tal tensión psicológica, a la noche del 5 de enero"...; o en El atropello, de Carmen Conde, "Florentina del Mar" (de su volumen Soplo que va y no vuelve, 1944): "Era un día sin justificación", "Así se hallaba Javier en mitad de una calle cualquiera, a las siete de una tarde gris, amorfa", "Avanzaba la tarde, sobrevenía la lluvia menudísima", "los árboles dejaban caer hojas secas, doradas, que crijían el otoño más triste"...; en otros tantos, por medio de distintos referentes, como la luz, la sombra, hábitos realizados en un momento determinado del día o del año, etc. se alude al tiempo que acompaña a los acontecimientos, como en Adios, de Rosa María Cajal (Destino, 1946), en donde leemos las siguientes alusiones temporales: "En realidad le despertó el ruido de la persiana. Tuvo que entornar los ojos para poder distinguir a María junto al balcón (...) María asintió apenas, descorriendo las cortinas" (=luz cegadora de las primeras horas de un nuevo día, que además se reafirma con el hecho de "descorrer las cortinas" que supone la oscuridad e intimidad de la noche anterior); "Su silueta endeble se perfilaba con líneas firmes, encorvada sobre la barandilla. En la pared, su sombra se agigantaba, quebrándose en los ángulos formados por el muro" (=no es tiempo concreto, cronológico, sino tiempo narrativo; la sombra se hace más grande cuando una figura se aleja, en este caso, de la pared; es el movimiento lo que se expresa, y, por lo tanto, el paso del tiempo, aunque sea cuestión de minutos). Otras veces la narración se conforma con dar la sensación de que el tiempo sigue su curso, reafirma su existencia, pero sigue siendo implícita su

referencia, y entonces sólo las formas verbales se encargan de demostrar que el tiempo fluye, como en Flan, de Carlos Montes (relato que forma parte, junto con otros treinta y tres de diferentes autores, del volumen Cuentos de la pista, 1946, cuya temática común es el mundo del circo), en el que se percibe así el paso del tiempo: "¡Cómo olvidar aquella tarde!", "Lucha por salir adelante; si lo consigues, me tendrás a tu lado", "No volvió a verla más", "Aprovechando todos los ratos libres que su trabajo habitual le dejaba, fué enseñando a 'Flan' nuevas destrezas", "Recorrió el país entero", "Llovieron los contratos", "Llegó por fin su presentación en la capital de España", "El día del estreno", "El éxito fué apoteósico", "¿Quién piensa en lo pasado? Hace mucho tiempo que lo olvidé todo".

Sin embargo, todas estas referencias, sean explícitas o implícitas (por supuesto, cuanto más concretas mejor), en ocasiones tienen un acusado valor estructural, pues sirven como indicador de las etapas sucesivas en las que se desarrolla la historia, y por ello el tiempo aparece como elemento ordenador primordial; y no sólo nos referimos a amplias coordenadas de pasado, presente y futuro, ni a las divisiones horarias del día en mañana, tarde y noche, sino a fechas concretas y explícitas que marcan secuencias en el desarrollo del relato, como en Drama 1900, de José María Sánchez Silva (Luna y Sol, 1944) (fechas: 31 de marzo de 1900, 7 de abril de 1900); en Se quedó a desayunar, de Antonio Más Guindal (Y, 1945) (fechas: 25 de febrero..., 17 de mayo..., 18 de mayo..., 19 de mayo..., etc.); en La vida empieza ahora mismo..., de Gonzalo Martín Vivaldi (Fantasia, 1946) (fechas: 14 de febrero de 192..., 10 de febrero de 192..., etc.); en Dos fechas, de Carmen Martel (Medina, 1944) (fechas: 1914, 1941); o en Don Anselmo, de Camilo José Cela (Medina, 1941; Correos y Telecomunicación, 1944) (fechas: una noche de diciembre de 1935, en mayo de 1936, corría el 1910, etc.)

Por otro lado, el tiempo, además de ser un elemento estructurador clave en el desarrollo de la historia, que acompaña a los acontecimientos hasta un final y que tiene una dimensión dramática con apertura al pasado o al futuro, surge para marcar el ritmo de la narración, la velocidad que el autor ha querido imprimir a su relato, lo que se ha llamado "tempo" de la narración. Para Mariano Baquero Goyanes, quien ha llegado a decir que "el tiempo es muchas veces el único personaje de la novela moderna" (28), en "Tiempo y 'Tempo' en la novela" (Arbor, septiembre-octubre 1948), marca la diferencia entre uno y otro

" En el tiempo se mueven los personajes de una novela y del tiempo se sirve el autor para montar sobre él su mundo imaginario. Pues existe un tiempo novelesco -el de la acción imaginaria- y otro real -el de la andadura narrativa-. Toda una vida humana puede sernos referida en menos de una página. Y, por el contrario, un acto brevísimo, que dura unos segundos, al ser descrito en una novela, puede llenar varios minutos de lectura. (...)

Pero esto no es sólo un efecto estilístico. Las diferentes gradaciones que en cuanto a lentitud o rapidez encontramos en las novelas, son algo más que simples recursos expresivos. Son, sencillamente, manifestaciones de unas distintas maneras de sentir el tiempo y, en los casos extremos, están tan adheridas a la inquietud temporal, que de objeto significativo pasan casi a ser cosa significada, es decir, llaga, herida, por la que se derrama -suave o bruscamente- el dolor que el paso del tiempo arranca al narrador. (...)

Otra cosa es el 'tempo' novelístico, es decir, el ritmo narrativo, independiente de toda posible angustia temporal. Un mismo asunto puede ser narrado más o menos prolijamente. De la agilidad o lentitud -es decir, de la amplitud o brevedad del período-, del manejo del diálogo, de la descripción -según se haga ésta morosamente o con sólo un toque de color- dependerá que el 'tempo' novelístico sea lento o rápido."

(Páginas 85-86, 87-88)

Así, al aclimatar una vez más al cuento una teoría sobre la novela y sin olvidar las limitaciones de uno y otro género, nos encontramos que en cualquier relato, el autor puede retardar o acelerar el "tempo" de la narración, según el índice de pasajes lentos o rápidos empleados. "La velocidad consiste -nos dirá E. Anderson Imbert (29)-, pues, en contar más cosas en menos tiempo

(o en menos espacio de la página)" y añade: "Las partes resumidas tienen una velocidad mayor que las partes escenificadas. Una vez aclarado que en el resumen hay más rapidez que en la escena, agreguemos que lo más lento en un resumen es la descripción de escenarios y paisajes porque en ella cesa el movimiento de las funciones de los personajes; y que lo más lento en una escena es el análisis psicológico porque en él no hay acciones exteriores". Luego se centra en los cuatro ritmos que forman las diferentes velocidades del movimiento narrativo, según Gérard Genette, en Figures III (París, 1972): la "elipsis" temporal, la "pausa" descriptiva, la "escena" dramática y la narración "sumaria"; de las cuales, la primera y la cuarta suponen mayor rapidez y agilidad narrativa, mientras que la segunda y la tercera aportan lentitud al ritmo de la narración.

Por ejemplo, 'Azorín' sabemos que muestra una especial actitud ante el tiempo; le preocupa el tiempo y el cultivo del período breve hace pensar que el ritmo se acelera, sin embargo la lentitud de la prosa azoriniana se consigue gracias a las reiteraciones. En Un incrédulo -relato que pertenece a su libro Blanco en azul, 1944- hay elipsis temporal pues la narración omite momentos de la acción y para el tiempo en el punto que le interesa ("Don Jenaro Pardales se halla ya en la vieja ciudad", "Don Jenaro se levantaba temprano; ya conocía toda la ciudad", "En el Casino, don Jenaro ya es conocido", "El día en que don Jenaro descubrió la cajería...", "Un día don Jenaro sale de su casa..."); la pausa descriptiva es continua y suspende con frecuencia la marcha de la acción ("La casa es grande, antigua; desde las ventanas del sobrado se goza el panorama de la huerta; con los días grises, melancólicos, de cielo bajo, todo el paisaje es una deliciosa escala de grises..."); incluso en las escenas, en los momentos en los que el diálogo predomina, que ya por sí mismas aportan aminoramiento en la "velocidad" narrativa, aquí aún hacen más

hincapié en ello por su acusada insistencia ("Y la pregunta se repetía a menudo; la repetían los amigos y conocidos de don Jenaro. El caballero contestaba siempre lo mismo; todos sabían, al preguntar, que iba a dar don Jenaro la misma respuesta...", "Y en la vieja ciudad, en la tertulia del Casino, desde hace un año, se repite la misma escena de Madrid..."); y cuando utiliza la narración sumaria, cuando intenta narrar en pocos párrafos la acción de muchos días, meses o años, sin profundizar en los detalles, de pronto se centra en lo particular para refrenar el avance que supone esta recopilación de varios momentos ("Muchas veces en el Casino se discutía sobre supersticiones y creencias... Desde siglos y siglos, en tanto que las piedras van tornándose grises o doradas y los viejos palacios se van agrietando; desde siglos y siglos, mientras las maderas se aladean,... Y cuando en un crepúsculo vespertino se está en una estancia silenciosa... se siente un momento...")

Por último, hagamos de nuevo una breve referencia a la importancia del espacio. Conocemos su íntima relación con el tiempo, ya que ninguna de estas dos coordenadas se entienden aisladamente, pero ahora sólo nos interesa resaltar el papel que juega y observar cómo también, en busca del carácter unitario y coherente de la historia, conecta con otros aspectos narrativos, ya que en los cuentos literarios la relación entre el espacio, los personajes y el tema es evidente. No se puede desligar uno de otro y, por ello, los personajes, que dan vida y materializan una determinada temática, sólo pueden ser individualizados en su plenitud a partir del marco imprescindible de un concreto tiempo y de un concreto espacio.

De las funciones narrativas del marco espacio-temporal que señala Anderson Imbert (30) -a) dar verosimilitud a la acción; b) acusar la sensibilidad de los personajes; y c) anudar los hilos de la trama-, especial-

mente la primera juega un papel básico en estos momentos de posguerra que tanto interés muestra por un tipo de literatura que hunde sus raíces en la más simple tradición realista. Además esa primera función sería la función más elemental del marco espacio-temporal de un cuento, la de convencernos de que su acción es probable; así, un determinado espacio pretende acrecentar la credibilidad de lo que se cuenta, y a la vez añadir notas que completen la caracterización de sus protagonistas. Un determinado personaje se sitúa en un determinado marco espacio-temporal; al final, personaje y espacio se funden y se identifican, de tal manera que al nombrar el espacio se asocia inmediatamente al personaje, y viceversa. Por ello cada clase social tiene su escenario propio. Por ejemplo, el balneario es el lugar idóneo para una burguesía acomodada, como vemos en El encanto de Cenicienta, de Julia Méllida (Letras, 1940); Comedia de estío, de Julián Reizabal (Lecturas, 1943); La venta de Encarnación, de Angeles Villarta (Domingo, 1943);... La playa representa el espacio más apropiado para el descanso y diversión de la clase adinerada o de los jóvenes que disfrutan de sus vacaciones, como en Carmen Rey, de Florencia Grau (Lecturas, 1944); o La edad antigua, de Julián Ayesta (Cuadernos Hispanoamericanos, 1949). El club deportivo, lugar de encuentro de la juventud que pertenece a la alta sociedad, como en Pudo ser..., de Antonio Walls (Y, 1940); o Siete a cinco, de J. Calvo (Letras, 1939). El casino reúne a una clase social burguesa, de mediana edad, dispuesta al descanso, al ocio, a la tertulia,... como en Las cuevas de Torrespada, de Victor Espinós (Letras, 1942); Por vez primera, de Luis Bonelli (Y, 1942); o Con baño y toda la pesca de Miguel Villalonga (Haz, 1944). La taberna, el lugar que concentra para su esparcimiento a las personas que viven en pueblos aferrados a la tradición o en los barrios bajos de las grandes ciudades, como en Las tres viudas, de Juan Quirant (Lecturas, 1943). El salón de té se convierte en un lugar apacible

donde se reunen parejas de clase media alta, como en Su primer amor, de Nolo (Y, 1941); mientras que el café acoge a todo tipo de personas de clase media, para charlar, murmurar, compartir el aburrimiento o simplemente por pasar el rato, como en Cosas del diablo, de Sebastián Juan Arbó (Destino, 1940); El cándido ardid del hombrecillo del trombón, de José Luis A. Bellogín (Fotos, 1942); o La primera cita, de Julio Angulo (Juventud, 1943).

Como vemos, espacios abiertos y lugares cerrados, con tendencia al ambiente realista-costumbrista, que permiten, por otro lado, condicionar el comportamiento de los personajes e influir en sus pensamientos y emociones,

" Nos hallábamos en un hotel enclavado en el mismo corazón de la Sierra más frecuentada de España (...)

El día había aparecido tristón, y la niebla tendía en los altos picachos y en las hondonadas sus impalpables velos, (...)

Estábamos en aquel hotel varios amigos (...)

Octubre se había presentado lluvioso y frío, y lo desapacible del tiempo hacía inminente la desbandada total de los últimos rezagados

Agrupados ante la monumental chimenea, donde unos troncos se consumían haciendo tibia y agradable la atmósfera del salón, matábamos el tiempo (...)

Fuera, el aire y la lluvia azotaban con furia las cristaleras, y los árboles gemían a los embates del viento (...)

-Verdaderamente, estas noches son miedosas en estos sitios -asintió otra de las damas-; parece que en ellas se abren ventanas sobre el misterio."

(Gisel Dara, Misterio! (Narraciones alucinantes), Madrid, 1949, p. 5-6)

sobre todo cuando, como vemos, se sitúan en espacios cerrados, en difícil comunicación con otros espacios, por lo que se consigue no desviar la atención por otros derroteros, a la vez que se dibuja un cierto tinte pseudoexistencial de trasfondo, en donde interesa sobre todo la forma de ser y estar de los personajes; de hecho en los relatos que adquieren una forma dialogada, teatral, con poco cambio respecto al espacio, lo primero que encontramos es la presentación y descripción de la escena -frecuentemente acompañada de datos temporales-, y luego se centra en la actuación de los protagonistas, sin hacer

de nuevo, generalmente, ningún tipo de referencia al espacio en el resto del cuento:

" Anochece. La malla de la tarde se estrecha y el sol se pierde en los resquicios. Ella está apoyada en el quicio del balcón, y el gabinete de estar se va poblando de negros en sinfonía de oscuras...

(De pronto, en el gabinete se escucha preciso el golpe de alguien que tropezó con un mueble y el arañar de éste sobre el suelo. Ella se vuelve rápida.)"

(J. Méndez Herrera, Un desconocido, en Letras, nº 88, XI-1944)

" En escena, Julia y Elena, sentadas en un pequeño diván que aparece en la lateral izquierda del primer término. En el de la derecha, una mesa-escritorio con papeles y libros. Junto a ésta, una mesita de teléfono y una fotografía."

(Manuel Jiménez Corella, Vidas encontradas, en Luna y Sol, nº 63, julio de 1949)

"... Asistamos a una conversación entre marido y mujer. Uno a uno, los chicos han ido desfilando. Son ya las once de la noche. El cuarto de estar, donde come la familia, cuando no hay invitados, se ha quedado en un manso sosiego. El marido se sienta en una butaca, pide un ceniceró, enciende un cigarillo... ¡Ajá! La mujer se sienta en otra butaca. ¡Qué cosa más sencilla y más natural!"

(Francisco Javier Martín Abril, Nuestra vida (cuento dialogado), en Letras, número 97, agosto de 1945)

" Noche de baile en el palacio del príncipe Luis de Bretonia. Un rincón del jardín, oculto entre tamarindos y laureles. Todo el jardín está estrellado de bombillas eléctricas. Sólo aquel rincón permanece en una discreta semioscuridad. Es el escondite de las conspiraciones diplomáticas... A lo lejos, música de violoncelos y laúdes. (...)

Están en aquel escondite los dos embajadores de Gronlandia y el príncipe Luis de Bretonia. Hablan bajo. Conspiran."

(José María Pemán, Una intriga de Luis el Suave, Lecturas, nº 278, diciembre de 1947)

Marco ambiental de contraste entre espacios abiertos y cerrados, que nos hace pensar en otra oposición, más generalizadora, cuando se enfrentan, se contraponen el campo y la ciudad -La canción del agua, de Diego Navarro (Do-

mingo, 1942)-; entonces surgen "escenarios fuertemente localizados" -según terminología de Enrique Anderson Imbert (31)-, pues "paisajes o costumbres caracterizan a los personajes sea porque quedan absorbidos en el cuadro general o, al revés, porque contrastan con él. Como quiera que sea, nos da un cuadro de modos de vida", tal como aparece en los cuentos de ambiente rural: El más listo que Cardona, de A. De Trueba (Letras, 1939); Al otro lado del río, de Roberto Molina (Lecturas, 1942); La moza vieja, de Concha Quifónes (Domingo, 1942); Nochebuena del caminero, de Cristobal de Castro (APC, 1943); El rapto de la molinera, de José Sanz y Díaz (Domingo, 1943); La Nidia, de Angeles Velázquez (Domingo, 1943); El niño perdido, de R. Fernández de la Reguera (Lecturas, 1943); Un nido, de Antonio Reyes (Lecturas, 1943); El burro chico y bonito, de Tristán Yuste (Fotos, 1944); El perro del tío Quintín, de José Sanz y Díaz (Luna y Sol, 1944); Maternidad, de R. Martí Orberá (Fantasia, 1945); etc. O en los relatos de ambiente marineró, como ¡Oh, el mar!, de Juan Antonio Zunzunegui (Fotos, 1941); Eres llena de gracia..., de Pilar Romero Caballero (Domingo, 1942); Las tres viudas, de Juan de Quirant (Lecturas, 1943); Noche de luminarias, de Angeles Villarta (Lecturas, 1943); etc. Espacios que pueden quedar todavía más específicamente localizados, cuando se delimitan a zonas geográficas reales, que pueden aportar su propia idiosincrasia, como es el caso de todos los relatos que recoge José María Malgor en 25 cuentos de la calle (Oviedo, 1946) o en Cosas de Xilimbra (Avilés, 1949), protagonizados por Xilimbra, "asturiano de la bota de cuero a la boina, maduro, curioso, humorista y sentimental"; hasta los de ambiente andaluz, como Metemueertos, de Juan F. Muñoz y Pabón (Letras, 1939); o El huerto del francés de Juan F. Muñoz y Pabón (Letras, 1940); pasando por los que se mueven en un escenario moruno, como La túnica blanca, de Vicente Juan (Medina, 1943); o cualquiera de los relatos de Luis Antonio de Vega -Siete bolitas de Solimán

(Lecturas, 1944); Una boda en Tetuán (Domingo, 1944); La cheriffa de Muley Abdalá (Domingo, 1946); El fakih del pañuelo celeste (Domingo, 1947); etc.-
 Relatos, estos últimos, que escogen escenarios que rayan en lo que Anderson Imbert llama "escenarios esenciales" (32), pues "todo el cuento depende de tal o cual lugar o de tal o cual época. Imposible imaginar su acción en otras circunstancias"; aunque si hablamos de épocas, mejor estaría citar a los que este mismo crítico denomina "escenarios históricos", aquellos que a través de vestidos, armas, costumbres, alusiones a instituciones y hechos de un pasado, nos sitúan el marco espacio-temporal, como La luz en la selva, de José Sanz y Díaz (Lecturas, 1942) (época del rey Ramiro); Morir es vivir, de Roberto Molina (Medina, 1942) (época de Abderramán II); En la torre de Alamin, de Roberto Molina (Letras, 1943) (época de Juan II); la muerte del general Cabañas, de Pío Baroja (Domingo, 1949) (época de Espartero); etc. etc.

N O T A S

- (1) Mariano Baquero Goyanes, Qué es el cuento, ops. cit., página 62.
- (2) Enrique Anderson Imbert, Teoría y Técnica del Cuento, págs. 125 y ss.
- (3) Edward Morgan Forster, Aspectos de la novela, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1961.
- (4) Darío Villanueva, en Estructura y tiempo reducido en la novela, páginas 30-31 y 32, señala a la terminología de Forster como la más utilizada, aunque "la oposición entre plot y story ha sufrido después de Forster una parcial modificación de significado dentro de la terminología anglosajona, que la ha equiparado a la de siuzet y fábula de los formalistas rusos, discours e histoire de Todorov, récit e histoire de Genette y récit racontant y récit raconté de Bremond y el grupo (J. Dubois, F. Edeline, J. M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire y H. Trignon). Mientras por el primero de cada uno de estos elementos se entiende la sustancia o materia de referencia que, sometida evidentemente a sucesión u orden causal, el narrador considera y selecciona, el segundo refleja la transformación literaria de la misma en hechos narrativos autónomos, ordenados en el discurso conforme al designio del escritor".
- (5) Enrique Anderson Imbert recuerda (páginas 135 y siguientes, ops. cit.) que Georges Polti tomó en serio en su libro Les trente-six situations dramatiques (París, 1895) a Carlo Gozzi, primero ~~que defendió las 36 situaciones posibles~~. Polti sin estudiar tramas, sino situaciones de mil doscientas obras teatrales y de unas doscientas obras no teatrales (cuentos, novelas, epopeyas y aún situaciones reales que se dan en la historia y en la vida cotidiana), llegó a la conclusión de que "hay solamente treinta y seis situaciones dramáticas que corresponden a treinta y seis emociones".
 Etienne Souriau, en Les deux cent mille situations dramatiques (París, 1950), nombra sólo a seis funciones fundamentales de cuya combinación resulta una elevada cifra.
 John Gallishaw, en The only two ways to write a story (Nueva York, 1928) sólo nos habla de dos posibilidades: ~~"stories of accomplishment"~~ en los que el personaje cumple o no su propósito; y ~~"stories of decision"~~, en los que el personaje decide o no a emprender cierta aventura.
 Y Norman Friedman, en Form and meaning in fiction (The University of Georgia Press, 1975), ~~reduce a tres las clases de tramas~~, con sus respectivas subclases, atendiendo a su estructura o "causa formal": Tramas con cambios de fortuna (trama activa, trama patética, trama trágica, trama punitiva, trama sentimental, trama admirativa); Tramas de carácter (trama de la madurez, trama de la reforma, trama que pone a prueba el carácter, trama de la degradación) y Tramas de ideas (trama de la educación, trama de la revelación, trama de la afectividad hacia el prójimo, trama de la desilusión).
- (6) Juan Bosch, Teoría del cuento, Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela, 1967, pág. 18. Reseña recogida por Erna Brandenberger en Estudios sobre el cuento español contemporáneo, páginas 361-362.
- (7) Erna Brandenberger, ops. cit., páginas 362 y siguientes.
- (8) Erna Brandenberger, ops. cit., página 367.

- (9) José Luis Martín Nogales, Los cuentos de Ignacio Aldecoa, Madrid, Cátedra, 1984, pág. 176.
- (10) El análisis de la estructura ha de partir de un análisis individual de las unidades narrativas en cada uno de los relatos y de las funciones que éstas desempeñan. Para esto es básica, según nos orienta José Luis Martín Nogales (Ops. cit., nota 60, pág. 180), "la consulta del capítulo 'Introducción al análisis estructural de los relatos', de Roland Barthes, incluido en la obra conjunta Análisis estructural del relato (3ª ed., Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, págs. 9 - 43). Sobre el procedimiento y la terminología estructuralista es útil Pizarro, Narciso, Análisis estructural de la novela, Madrid, Siglo XXI, 1970; especialmente el capítulo 'Los análisis estructuralistas', págs. 76 - 106, en donde estudia la bibliografía de Levi-Strauss, Greimas, Vladimir Propp, Claude Bremond, Edwin Muir y Roland Barthes. Con una actitud contraria a la aplicación de los métodos del estructuralismo al análisis de los cuentos, cfr. Anderson Imbert, Enrique, 'Relaciones internas entre trama total y sus partes', Teoría y Técnica del cuento, cit. págs. 149-180".
- (11) Mariano Baquero Goyanes, El cuento español en el siglo XIX, Madrid, CSIC, 1949, pág. 123. Emplea la frase "los cuentos nos ofrecen una imagen de la vida, conseguida por condensación", cuando al hablar de los procedimientos del género literario "cuento", compara el cuento con la novela y llega a la conclusión que "sus creadores utilizan los mismos ingredientes: la vida, los hombres que la viven y el tiempo" (pág. 123). "(En el cuento)...desde las primeras líneas ha de atraer la atención del lector, sin trucos, con la sola fuerza del trozo de vida captado, de la fantasía imaginada" (página 126).
- (12) Enrique Anderson Imbert, ops. cit., página 202.
- (13) Enrique Anderson Imbert, ops. cit., página 127.
- (14) Elsa Tabernig, "El tiempo en la novela", Revista de la Universidad Nacional de la Plata, nº 18, 1964, página 153. Citada esta autora por Darío Villanueva, en Estructura y tiempo reducido en la novela (Valencia, Bello 1977, página 29) junto con Mariano Baquero Goyanes, M. Allot, Paul Goodman, Raúl H. Castagnino, A. A. Mendilow, Lesing, Forster, entre otros autores, que se preocupan por resaltar el papel decisivo que juega el "tiempo" en la novela.
- (15) Erna Brandenberger, ops. cit., pág. 275.
- (16) Erna Brandenberger, ops. cit., pág. 319.
- (17) Erna Brandenberger, ops. cit., pág. 280.
- (18) Erna Brandenberger, ops. cit., pág. 319.
- (19) Erna Brandenberger, ops. cit., pág. 320.
- (20) Erna Brandenberger, ops. cit., pág. 323.
- (21) Erna Brandenberger, ops. cit., pág. 292.
- (22) Enrique Anderson Imbert, ops. cit., pág. 297.
- (23) Günther Müller, "Erzählzeit und erzählte zeit", en Festschrift für Paul Kluckhohn und Herman Schneider, Tübingen, 1948, y Morphologische Poetik (Tübingen, 1968). Citado, entre otros, por Anderson Imbert, ops. cit., pág. 297, y Darío Villanueva, ops. cit., pág. 32.
- "Erzählzeit" es el "tiempo de la narración", tiempo interior del texto tal como se nos da en el acto de la lectura. Es el tiempo del "significante", intrínseco a la obra y competencia por ello de los estudios crítico-formales que se ocupan de ella.
- "Erzählte Zeit" es el "tiempo narrado", tiempo exterior en que transcurren los hechos presentados por la narración. Es el tiempo del "signi-

ficado", el tiempo exterior, referencial que le es ajeno.

- (24) Darío Villanueva, ops. cit., página 34.
- (25) Enrique Anderson Imbert, ops. cit., pág. 299.
- (26) Charles Grivel, Production de l'Intérêt romanesque, Mouton, The Hague-París, 1973, pág. 100. Cit. por Darío Villanueva al hablar de "La temporalización textual" en ops. cit., págs. 32-35.
- (27) Cándido Pérez Gallego, Morfonovelística, Madrid, Fundamentos, 1973, pág. 275.
- (28) Mariano Baquero Goyanes, Proceso de la novela actual, Madrid, Rialp (Biblioteca del Pensamiento Actual), 1963, citado por Andrés Amorós en Introducción a la novela contemporánea, Madrid, Cátedra, 1974, página 84.
- (29) Enrique Anderson Imbert, ops. cit., pág. 300.
- (30) Enrique Anderson Imbert, ops. cit., págs 334 y ss.
- (31) Enrique Anderson Imbert, ops. cit., pág. 336.
- (32) Enrique Anderson Imbert, ibidem.

T É C N I C A S N A R R A T I V A S

I.- E L N A R R A D O R

Desde el punto de vista del narrador, los cuentos de los años cuarenta también presentan un tratamiento tradicional. El estudio del punto de vista, expresado de una manera esquemática, consiste en localizar las posiciones desde las que se narra; y "puesto que el cuento -nos dirá E. Anderson Imbert (1)- relata una acción queremos saber desde qué 'lugar' el narrador 'vio' la acción; cuál era su 'perspectiva'. En otras palabras, queremos comprender al 'narrador y su punto de vista'".

Si en años más próximos a nuestro presente Andrés Amorós se expresa en estos términos, cuando habla de la novela contemporánea:

" No existe ya la realidad como un bloque compacto, de signo claro y evidente. Lo que existen son miles de pequeñas impresiones. Varían según el sujeto, según el momento, la luz, el ambiente, el talante afectivo. Para dar impresión de vida auténtica, lo mejor es adoptar el punto de vista de un testigo humano". (2)

y José María Castellet ya había valorado, de una forma rotunda, la importancia del análisis de los puntos de vista en el estudio de cualquier novela moderna:

"...la única manera de penetrar, a través de la técnica literaria, en el sentido de la novela de nuestros días es, precisamente, la de abordar la investigación de los distintos puntos de vista que aquella nos ofrece". (3)

anteriormente, habían surgido planteamientos sobre la no existencia de verdades absolutas y la defensa de impresiones particulares de una misma realidad; nociones éstas de naturaleza filosófica que llegarían a cristalizar li-

terariamente en el término llamado "perspectivismo". "Así, pues -dirá Tomás Yerro (4)- todo arte, incluso el que se dice más realista, es en sentido general perspectivístico, porque presupone la elección de una determinada materia y el uso de unos singulares procedimientos formales".

"El perspectivismo -nos aclara Darío Villanueva (5)- es aquella noción filosófica, presente ya en Leibnitz, acuñada por Teichmüller en 1882 y popularizada por Ortega y Gasset, que propugna la posibilidad de abordar un objeto cualquiera, y en general el mundo, desde diversos puntos de vista, todos y cada uno con su justificación". Sin embargo, la importancia de este concepto en el campo de la literatura se debe, fundamentalmente, al novelista norteamericano Henry James, que muestra una gran preocupación por este asunto del "post of observation" en sus "critical prefaces" de comienzos de siglo (1907-1909):

"Una novela es una impresión personal de la vida. Veo dramas dentro de los dramas, e innumerables puntos de vista" (6).

"Punto de vista" o "perspectiva narrativa" que se encuentra en relación, a la hora de la práctica, con diferentes técnicas narrativas, "que dependen -según Andrés Amorós (7)- de la actitud fundamental (objetiva o subjetiva, con infinitos grados intermedios) que adopte el narrador y de la persona gramatical en que está escrita la novela". Y si partimos de la interpretación de Raúl H. Castagnino, que viene a ser uno de los más destacados divulgadores de estas cuestiones en el panorama de las literaturas hispánicas, cuando dice que

"será conveniente admitir que 'punto de vista' -como tecnicismo de la ciencia literaria morfológica- es relación y referencia del narrador y al narrador para ubicarse y ubicarlo como tal frente a lo relatado y en el relato, para identificarlo o diferenciarlo del au-

tor; es criterio para organizar el material narrativo desde dentro de la ficción o desde fuera de ella; es la especial iluminación de especiales ángulos del relato, de determinados modos de su temporalidad; es el punto de observación desde el cual el relato puede ser observado e imaginado" (8).

nos encontramos que las posibilidades técnicas para la expresión y materialización de la perspectiva narrativa son variadas.

Dario Villanueva, que hace un somero recuento de los "puntos de vista" posibles (9), después de tachar de "bizantinismo crítico" a los planteamientos de diversos estudiosos "entendiendo por tal el desmedido prurito por parte de cada uno de los distintos autores de modificar en matices, las más de las veces insignificantes, las clasificaciones de los 'puntos de vista' posibles que otros ya han establecido", comienza a detallar nombres y clasificaciones de críticos anglosajones, alemanes, franceses y también hispánicos. Arranca con Percy Lubbock, para quien "toda cuestión de método, en el terreno narrativo, debe ser presidida por la cuestión del punto de vista, de la relación en que se coloca el narrador ante la historia" (10); para continuar con Wayne C. Booth, Bertil Romberg, Cleanth Brooks, Robert Penn Warren, Norman Friedman, Friedrich Spielhagen, Oskar Walzel, Franz K. Stanzel, Jean Brullion, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, ...; y terminar con las aportaciones hispánicas:

" Podemos también reseñar por nuestra cuenta las aportaciones hispánicas a este tema -entre las que destaca como pionera la de Raúl H. Castagnino-, que son, en general, poco originales, pues se limitan a una simple traducción divulgadora de las teorías anglosajonas más conocidas. Francisco Ayala nos da muy de pasada la suya en Reflexiones sobre la estructura narrativa; Enrique Anderson Imbert distingue por su parte cuatro 'puntos de vista', 'narrador omnisciente', 'narrador observador', 'narrador testigo' y 'narrador protagonista'; Andrés Amorós admite las posibilidades de 'autor omnisciente' y narración en tercera persona; narración en primera persona aparente o realmente autobiográfica; monólogo interior o 'corriente de conciencia'; narración en segunda persona; objetivismo o

'behaviorismo'; y sucesión de diferentes perspectivas, técnica compatible con el monólogo interior, mientras que Oscar Tacca sistematiza dos modos fundamentales:

1) El narrador, como ocurre en los clásicos relatos en tercera persona, está fuera de los acontecimientos, que narra sin ninguna alusión a sí mismo.

2) El narrador participa de ellos en primera persona, a) como protagonista; b) como personaje secundario; c) como mero testigo presencial.

Finalmente, Santos Sanz Villanueva considera las posiciones de Lubbock resumidas por Forster, Booth y la de Robert Stanton en Introducción a la narrativa (primera persona actual, primera persona periférica, tercera persona limitada y tercera persona omnisciente); y Feliciano Delgado las de Pouillon y el autor que nos ha dado la aportación más sólida de cuantas he enjuiciado: Norman Friedman". (Páginas 25-26) (11)

Sin embargo, de todas estas posibilidades técnicas, nos centraremos en las señaladas por Enrique Anderson Imbert -"sus cuatro puntos de vista efectivos" (el escritor ha delegado su punto de vista real a un narrador con puntos de vista ficticios)-, pues ya las ofrece adaptadas al cuento literario en su Teoría y técnica del cuento (12). Estos puntos de vista efectivos los esquematiza en una tabla sinóptica que modifica la de C. Brooks y R. Penn Warren (Understanding Fiction, New York, 1943):

	N = P	N ≠ P
	. El Narrador es un Personaje del cuento. . N observa la acción desde dentro de la acción misma. . N narra con pronombres de primera persona.	. El Narrador no es un Personaje del cuento. . N observa la acción desde fuera de la acción misma. . N narra con pronombres de tercera persona.
El narrador puede analizar los procesos mentales de los Personajes, instalándose en la intimidad de ellos.	↓ 1. <u>Narrador-protagonista</u> Cuenta su propia historia.	↓ 3. <u>Narrador-omnisciente</u> Cuenta como un dios que se lo sabe todo.
El Narrador observa desde fuera y sólo por las manifestaciones externas de los Personajes puede inferir sus procesos mentales.	2. <u>Narrador-testigo</u> Personaje menor cuenta la historia del Protagonista.	4. <u>Narrador-cuasi omnisciente</u> Cuenta limitándose a describir lo que cualquier hombre podría observar.

Ante todo esto, y continuando la afirmación con la que comenzamos este apartado, los relatos objeto de nuestro estudio ofrecen un tratamiento tradicional del punto de vista, pues en ellos predomina, con un porcentaje altísimo, el narrador en tercera persona, siempre ajeno a la historia que cuenta, aunque no están ausentes, como veremos, las narraciones en primera persona.

1.- Narraciones en primera persona.

Cuando se narra desde un "yo", el narrador está en el mismo mundo de los personajes, hay una identidad con ellos, bien porque el narrador habla como si hubiera sido protagonista, o bien porque se declara testigo de la acción que cuenta; lo cual añade al relato una gran carga de verosimilitud, a la vez que lo envuelve en una intimidad que le confiere un carácter claramente subjetivo

" Se supone que el escritor, al ceder al narrador la autoridad, no le hace narrar algo que no esté en su conciencia. Todos los demás personajes del cuento son, objetos dentro de su conciencia. Sólo con suposiciones e inferencias, o recurriendo a informaciones que le son accesibles, el narrador puede exceder los límites de la propia observación. Su autoridad queda siempre limitada a lo que sabe. Cuando el narrador es parte de la acción que describe y la parte que desempeña es la de un protagonista, lo que nos dice tiene valor psicológico, pero no podemos esperar de él juicios objetivos sobre los demás personajes. Si, por el contrario, pronuncia juicios al margen de la acción, nos preguntamos cómo y por qué estaba presente en tal o cual episodio"

(Enrique Anderson Imbert, Teoría y técnica del cuento, p. 76 y 78)

A) Narrador-protagonista

El narrador, desde dentro de la acción que cuenta, habla de sí, y entonces él es el protagonista y los demás personajes son menores. "Es un personaje central -también dirá Anderson Imbert- cuyos sentimientos, pensamientos y observaciones de lo que ocurre a su alrededor, incluyendo las acciones de los personajes menores, constituyen todas las pruebas en que se basa la verosimilitud de la historia" (13). No obstante, la acción del cuento es la propia actividad de este narrador-protagonista; si el protagonista deja traslucir sus pensamientos y sus sentimientos, la narración se carga todavía más de subjetivismo, e incluso puede llegar al grado más alto del subjetivismo, al monólogo interior, caracterizado, generalmente, por su falta de ordenación, por su ilogicidad, pues reproduce las espontáneas asociaciones mentales del personaje (aunque, por lo que respecta a las narraciones de estos primeros años de posguerra, están un poco al margen de esta técnica, ya que se utilizará de una forma más generalizada desde la publicación de Tiempo de silencio (1962) de L. Martín-Santos); mientras que si se limita a contar sus acciones y observaciones, la narración gana en objetividad.

Cuando el narrador-protagonista deja fluir sus pensamientos es frecuente en estos relatos remontarse al pasado y a través de los recuerdos confeccio-

nar la historia. Por ejemplo, en Cuando los hombres se quedan solteros, de Antonio Más-Guindal (Medina, 1944), pequeñas impresiones van formando el relato (unas reflexiones, unos diálogos, unas cartas,...) que nos recuerda cómo el protagonista conoció a Eva; en Una historia demasiado vulgar, de Gabriel Sijé (Domingo, 1944), expone sus sentimientos por la amada ya muerta; y en El inventor de sí mismo, de Nieves Puga (Haz, 1944) la protagonista desvela sus pensamientos, dirigidos a los años de la niñez: "yo era una niña demasiado imaginativa", "me basta cerrar los ojos para contemplar de nuevo toda mi vida infantil", "hay algo que me impresionó mucho",... Así, no es de extrañar que la mayor parte de los cuentos que hemos localizado en primera persona, más que a descubrir los pensamientos, los sentimientos intimistas, se dedique el protagonista a relatar lo que le pasó, dejando claro su postura ante tales acontecimientos, de tal manera que su papel se aproxima bastante al del narrador-testigo, aunque no deja nunca de ser la figura principal. En El sacrificio de mi sombrero, de F. Montes Aguilera (Lecturas, 1944) el personaje recuerda la experiencia del primer idilio; en Un cuento de la otra guerra, de Manuel Pombo Angulo (Luna y Sol, 1944), el protagonista se sitúa en "los años 14 o 15" y narra lo que le sucedió cuando quiso rescatar una estatua enterrada; en Literay Club, de Camilo José Cela (Fotos, 1944) la aburrida disertación de un conferenciante produce al narrador somnolencia, aunque al salir a la calle tiene la osadía de cambiar impresiones (en el fondo hay una crítica hacia este tipo de reuniones "de intelectuales"); en Un fox de pelo duro, de Gabriel Greiner (Letras, 1944), el protagonista consigue a la mujer deseada por medio de un fingido interés por los animales, por los perros para ser más exactos; en No puedo explicarlo, de Julián Ayesta (Destino, 1944), se relata "la noche más divertida del veraneo" de un protagonista adolescente; en Tres muchachas rubias, de Carlos Ballester (Fotos, 1941), el joven protagonista

cuenta su extraña experiencia en América, entre millonarios extrafalarios; en Un suicidio de segunda mano, de Eugenio Mediano (Fotos, 1941), Alberto, el "yo" de este relato -es muy extraño que en las narraciones en primera persona sepamos el nombre del narrador, y cuando lo sabemos es por medio de otro personaje, o al firmar una carta, etc.-, se inquieta ante la lectura del último trabajo de su amigo Carlos; en La fuerza de la costumbre, de Manuel Lázaro (Haz, 1941), el protagonista, Eusebio, en clave de humor, narra una experiencia que compartió con su tío Gundemaro; en La broma, de Manuel Vela Jiménez (Destino, 1941), se nos cuenta una macabra experiencia ocurrida en "la venta de la coja de Clarés", en una noche de tormentas, que hace que el narrador diga "se me cuajó la sangre", y termine el relato con un "ensillé el caballo y, con el agua a cántaros que caía, me fui carretera adelante hacia Castilla, sin hacer caso de los aspavientos y mojigangas de la vieja"; en Unas vacaciones, de Evaristo Escalera (Lecturas, 1943) se utiliza una técnica epistolar para que Miguel pueda contar a León su propia aventura pasional con la incauta María, a quien terminará por abandonar; etc. etc.

B) Narrador-testigo

Este narrador deja patente su "yo", que resulta ser el de un personaje menor, testigo de los acontecimientos, que se han seleccionado y considerado más importantes, del protagonista; por lo tanto el narrador sigue siendo un personaje del cuento y, en consecuencia, está dentro de la acción misma.

" En mayor o menor grado participa de la acción pero el papel que desempeña es marginal, no central. Es el papel de un testigo (...) Está mezclado en los acontecimientos, sí, pero lo que nos cuenta son las aventuras de un personaje más importante que él (...)

El narrador-testigo es, pues, un personaje menor que observa las acciones externas del protagonista. También puede observar las acciones externas de otros personajes menores con quienes el protagonista está relacionado, es un personaje como cualquier otro, pero su

acceso a los estados de ánimo de las otras vidas es muy limitado".
(E. Anderson Imbert, Teoría y técnica del cuento, págs. 79-80)

Por lo tanto, este narrador-testigo no revela el fluir psíquico del personaje, pues sólo tiene posibilidad de captar lo externo, bien porque es lo que ve o bien porque oye lo que le cuentan, y deduce la historia total, compuesta por todos estos testimonios. Así, en El maestro de armas, de José María Sánchez Silva (Haz, 1943), Miguel, el narrador, hace el perfil humano de su maestro de armas, a quien admiraba; en Alta corona de torres, de Gerardo Vielba Calvo (Domingo, 1943), el narrador es testigo de la "enfermedad" de Antonio, de quien "se decía que era extravagante, que tenía 'mal de torre'"; en Mal de muchos..., de Ana María de Foronda (Fotos, 1943), el narrador, con un estilo fresco y coloquial, cuenta lo que oye en un salón de té; "Rosa María, Julieta y Elena, sentadas junto a mí, se retocan en su espejito", "yo bebo, fumo y escucho, por eso se..."; en Por un café con leche, de Darío Valcárcel (Medina, 1943), el propio narrador habla de su amigo Agustín, que había tenido una existencia desgraciada; en Reforma, de Enrique Azcoaga (Medina, 1943), el narrador, en su habitual visita a un café a donde siempre acuden los mismos, observa a una pareja "muy interesante", doña Pepita y don José; en Martinillo Segrel, de Rafael S. Torroella (Medina, 1943), un personaje cuenta en primera persona lo visto y lo vivido; en Flor de Letonia, de R. Camon Del Valle (Haz, 1944), desde una playa nortea, nuestro personaje evoca imágenes de un pasado, en el que fue testigo del amor de Ramón y aquella chica de Riga; en El cuarto embrujado, de Teresa Rivero (Lecturas, 1944) 'Fede' fue testigo de las apariciones de un fantasma en el cuarto del Hotel Chateau D'Igny, en Francia; en El conde Alejo, de Roberto Molina (Lecturas, 1944), el narrador fue testigo de una de las anécdotas de un gran timador que se hacía pasar por conde y por duque; en Embolia, de Roberto Molina (Luna y Sol, 1944),

nuestro personaje, que conoció a don Justo cuando éste tenía 60 años, relata un accidente que tuvo en una de sus múltiples excursiones; en Lo que me contó el Dr. Riera, de José Sanz y Díaz (Fotos, 1944), el narrador escucha lo que le cuenta el verdadero protagonista de la historia, "Me encontré un día a mi amigo el Dr. Riera. Es hombre caritativo. Estaba preocupado, disgustado y me contó el motivo..."; en Toña la santa, de Julio Trenas (Fotos, 1944), se reconstruye el drama de una mujeruca norteña, "Milagrín acaba de contarme la historia de "Toña la santa"... "lo he querido fijar aquí, en notación rápida"; en El extraño pintor, de Manuel Pombo Angulo (Juventud, 1944), hay un personaje testigo de la actividad creadora de Ferdinand, pintor ciego, que residía en un estudio situado cerca del boulevard Saint Germain; en Uno de los tres, de 'Azorín' (ABC, 1944), narra en primera persona uno de los testigos del gran acontecimiento de la Navidad; en El extraño caso de Pierrot, de Eugenio Mediano (Fotos, 1941), el narrador es un empleado de la compañía KLAG y nos cuenta cómo fue testigo, en sueños, de un encuentro nocturno de Arlequín y Colombina; en Nota de sociedad, de Francisco Bravo (Fotos, 1941), el director de un periódico cuenta lo que le sucedió a su amigo Felipe Beltrán, alférez provisional, y a su amante Elena Montes; etcétera.

2.- Narraciones en tercera persona.

Estas narraciones pertenecen al grupo más numeroso de ejemplares que hemos localizado en estos años cuarenta, y en cierto modo ayudan a calificar al mismo género literario, que prefiere, por entonces, adoptar el punto de vista tradicional por excelencia, en el que el narrador, siempre ajeno a la historia que se cuenta, se muestra por encima de ella, la domina, gracias al propio conocimiento, más o menos absoluto, que de ella tiene. El narrador se mantiene separado del mundo de los personajes y, por lo tanto, no hay una identifica-

ción con ellos, como en los casos anteriores; de esta manera el informe que se nos ofrece es objetivo.

A) Narrador-omnisciente

Siguiendo con la terminología de Enrique Anderson Imbert, este narrador es un "todopoderoso sabelotodo" (14), y su dominio es tal que llega a analizar la totalidad de su creación y de sus criaturas. "Dice qué es lo que cada uno de sus personajes o todos a la vez sienten, piensan, quieren y hacen"

" Es en la isla a la que nadie sabe llegar nunca, excepto los piratas, sus dueños (...)

Animados por el vino y acuciados por los latigazos, los chicos se agarran a las cuerdas de la borda y, echándose fuera, se balancean, colgados un momento. Suena un silbido y todos se dejan caer perpendiculares en el pequeño falucho. Los cinco pescadores hacen un rápido arco con el brazo y dos de ellos clavan en los cuerpos que les llueven. Los muchachos heridos rugen un grito de dolor (...)

Vuelve a la playa y se sienta de espaldas al mar, tapándose los oídos desesperado, proque de pronto, cuando era mayor su arrebató, se le han aparecido en la memoria los rostros de cera de los pescadores muertos y sus ojos inexpresivos. Sin saber por qué ha relacionado la muerte con el amor, y ha sentido náuseas. Hay lágrimas en sus ojos, implorantes a lo alto".

(Tomás Borrás, La Estrella Cautiva, Domingo, nº 551, 14-IX-1947, p. 3-4)

" El señor Valls era viejo; no mucho, lo suficiente para que su espalda, inclinada tantos años sobre el pupitre, se encorvara (...)

La imagen de su hija no se le apartaba de su pensamiento y anduvo anduvo sin sentir cansancio alguno, entre una sucesión de personas de rostro anodino, de tintineantes tranvías y grises edificios, con la sensación de que contemplaba una vieja película, ya vista en un cine de barriada.

Ya estaba en 'su' calle; sonrió al ver a la protera (...)"

(Antonio Rabinad, La muerte, Destino, nº 564, 29-mayo-1948, p. 22)

" Jorge Miranda abandonó el salón de Exposiciones profundamente impresionado, sin darse cuenta exacta de los sitios por donde pasaba y sin acordarse de su amigo, que le alcanzaba, luego de pararse unos instantes para encender un cigarrillo.

Hacía escasamente diez minutos que un mundo de recuerdos -ya un poco empalidecidos por el paso de los años-, de ensueños y nostalgias, se había erguido ante él, recobrando toda su fuerza evocadora,

todo su poder obsesionante. En unos momentos el pasado se había hecho presente, había vuelto, intacto y vibrante".

(María Costa, Evocación, Medina, nº 169, 11-junio-1944)

Tiene un dominio panorámico, general, de la historia; y, a la vez, incluso conoce pequeños detalles del pasado y el futuro de sus protagonistas. "También se refiere a acontecimientos que no han sido presenciados por ninguno de ellos. Selecciona libremente. Tan pronto habla del protagonista como de personajes menores. Gradúa las distancias. Nos da, telescópicamente, un vasto cuadro de la vida humana o, microscópicamente, una escena de concretísimos pormenores. Y si se le antoja, va comentando con reflexiones propias todo lo que cuenta".

" Se conoce el motivo de la flamante alegría del catedrático después de varios años de tristeza en tiempos de inflación. A su hijo, su amado hijo, su esperanza, su tesoro, comienzan a irle mal los negocios. Tuvo noticias de que ya no gana el dinero a espuestas, y últimamente supo que había perdido una gruesa cantidad en una transacción. Y el catedrático ha percibido en su vieja carne el roce de una brizna de optimismo. La madre, en cambio, muerde su decepción. Ella fué feliz con lo que el hijo llamó, a raíz de sus primeros éxitos económicos, "emergencia familiar". Ella se subió al coche -a lo que don Andrés se negó siempre- tan pronto como se lo trajeron a la puerta. No vaciló en darle un repaso a toda la casa, a excepción del despacho de su marido. No regateó a Alfredo, el mejor y más generoso de los hijos, ese 'chantilly' de alabanza que sólo una madre sabe montar. La palabra 'estraperlo' salía de su boca camino de la frutería, de la mantequería, de la camisería, pero jamás consintió que entrase de puertas para dentro. Su hijo no se aprovechaba de las circunstancias. Su hijo tenía un talento honrado para hacer diferencias. Eso era todo."

(Manuel Halcón, El padre, de su libro Cuentos, Madrid, 1948, págs. 173-174)

" Esa noche le invitaron los amigos a ir a un baile, en los Cuatro Caminos. Se celebraba en el salón de los sótanos del Metropolitano. Era uno de esos bailes chulescos y de circunstancias, que remedan los tiempos triunfales del casticismo madrileño. Acudían a él las gentes de la popular barriada madrileña, ansiosas de lucir su fervor por todo lo castizo y desterrado en el baile (...)

Parejas girando, solemnes y graves, con esa prosopopéyica impor-

tancia que da el castizo madrileño al acto de bailar. Grupos alrededor de las mesas (...)"

(Francisco Bonmati de Cobecido, ~~Espérame siempre a las seis~~, Fotos, número 261, 28-febrero-1942)

" Iba a aquel café por primera vez. Demasiado lujoso. ¿Cuánto costaría un coñac doble? Quizá seis pesetas, o siete. Sin contar con que tendría que gratificar al camarero con cierta esplendidez. Hizo sus cálculos. El diez por ciento serían setenta céntimos. Pero sería ridículo contar la calderilla. Le daría una peseta. Sobre todo que no le tomaran por un roñoso. Con su traje azul oscuro a tenues rayas blancas, la camisa recién planchada y una corbata quizá excesivamente detonante, todo el mundo le tomaría por persona acomodada."

(Natalia Ribera, La gran aventura, Destino, nº 630, 3-IX-1949, p.9)

" Le encontró en el momento preciso. De un tiempo a aquella parte, andaba sin el sostén necesario -un cariño, una ficción- para que la vida no le resultase demasiado vacía de sentido. Fué entonces cuando los presentaron.

-No le había visto nunca por aquí.

-Es la primera vez que vengo ¿A usted le gusta esto?

-¡Qué quiere que le diga! Viene la gente y una va donde la llevan.

En el primer momento no sintió nada en concreto; tampoco vió cosa que le llamará la atención. Tal vez le gustaba su presencia. Carlos era un hombre agradable."

(Angel Zúñiga, La puerta, Destino, nº 603, 26-febrero-1949, pág.21)

" Le miró sentado junto a ella en el sofá con una rara ternura. Las plateadas sienes le brillaban a la suave luz del atardecer y ella sintió un hondo deseo de acariciarlas con la mano.

-Es como un niño -pensó-. Un niño que ha envejecido sin notarlo. Y yo sé que está triste...

Pero él quizá no lo sabía. Tenía un aire vivaz y alegre y charlaba con animación. Hablaba de sí mismo. Contaba sus andanzas por el mundo. Había vivido deprisa, tal vez con miedo de que algo se le quedase sin gozar. Ester, confusamente, pensó que de ser hombre, hubiese querido parecerse a él."

(Susana March, Una rara ternura, Insula, nº 46, 15-octubre-1949, p.7)

Es un narrador que si presenta el entorno adecuado, el contexto en el que suceden los acontecimientos, también sabe profundizar en el interior del personaje y llegar a lo más profundo de su personalidad. "Es más -dirá Enrique Anderson Imbert (15)-: baja hasta casi tocar la subconsciencia de sus criatu-

ras. Nada le es ajeno: pesadillas, delirios, desmayos, olvidadas experiencias de infancia, tendencias hereditarias, oscuros instintos, sentimientos y pensamientos más explicaciones de por qué sienten y piensan así"

" ¿Qué hacer?, ¡Dios mío!, ¿qué hacer? Alicia estaba sumida en un mar de dudas. ¿Cómo acertar? ¿Cómo no cometer una equivocación terrible? ¡Si solamente tuviera a quien poder consultar su caso! ¿Pero a quién preguntar? (...)

Alicia era un poco más escéptica ante este plan. Aún más, instintivamente la repugnaba la idea. Presentarse ella así, en una casa, sin conocer a sus dueños... José Luis había insistido, y ella había terminado por prometer.-'¿Pero, ¡Dios mío!, había hecho bien?' ¿A quién podía consultar el caso? Eran ya las ocho de la noche del 24 de diciembre y se sentía con los nervios de punta.-'¿No iba a hacer un disparate?'-'¿No iban a echarlo todo a perder? ¿No era mejor esperar?'"

(Marichu de la Mora, Callar la verdad... disimulando, Y, número 59, diciembre de 1942, página 34)

"...Cada noche, a la salida del bar, exhausta por las largas horas de trabajo, miraba la larga hilera de coches, estacionados ante el bar, y soñaba. Soñaba encontrar un chofer elegante que la saludara gentilmente, le ofreciese el coche para llevarla a su casa, y abandonarse junto a él en el blando asiento, entretenerse por el camino; llegar tarde a su casa, que su madre la rifiese, y que, al final de todo, resultase ser hijo de un fabricante de Tarrasa o de Sabadell. Sueños así no se pueden criticar. Están al alcance de todas las fortunas; no hacen daño a nadie, y si no sirven para otra cosa, ayudan a pasar las terribles horas detrás del mostrador. A él no le dijo nunca nada, era verdad. Ya le oía: 'Cosas del diablo, Fifina; influencias de América. Estamos perdidos. América nos ha envenenado de frivolidad. Estamos perdidos'".

(Sebastián Juan Arbó, Cosas del diablo, Destino, 25-mayo y 1-junio de 1940, página 6)

" Media vuelta a la palanca y el grito formulario:

-¡Octava! ¡Subir!

Se había distraído pensando en el sueño. ¿Dónde estaba? ¡Ah, sí! ... ¡Qué 'stadium', señores! Traspasada la puerta, se vió en presencia de un formidable 'stadium' rodeado de unas graderías impresionantes. ¿Qué era aquello?. Pero todo se lo aclaró la presencia de mister Gardner, de mister Blake, de mister Baker, de mister Simpson ...; en fin, los amos de la I.T.T. Allí estaba también la señorita Clemen y miss Dane, que trabajaba en el despacho de mister Reader. Todos reían, dándole la bienvenida. Y entonces comprendió (...)"

(Juan José Mira, Granos, Destino, nº 546, 24-enero-1948, página 16)

"... Y luego, en su cuarto, al hallarse a solas iluminada, puso a la vista, en la práctica, un examen secreto y minucioso de sus intimidades, y reconoció, a la vuelta de mucho ir y venir por sus pensamientos, que estaba enamorada de Emilio, el hombre ya bien maduro, de veinte años sobre los de ella. ¿Sería pernicioso y dañino querer a un mozo así, fuera de la edad conveniente a la suya? Lo mejor del caso era que la gente ignoraba tan descabellado enamoramiento, (...) Lo de Emilio, sí, lo tenía pensado, y bien pensado, noches y días eternos, una y mil veces, y clavada hasta lo hondo del corazón y el pensamiento estaba la idea, no sabía si cómo flecha luminosa o dardo envenenado. Le quiso siempre (...) ;Más veces había llorado por querer y no poder ahogar en su amargura aquella devoción inexplicable!..."

(Julio Escobar, Una resolución, Letras, número 86, septiembre-1944, página 11)

B) Narrador-cuasi omnisciente

Por último, nos encontramos ante el narrador que cuenta lo que le permite su capacidad de observador; sin revelar el fluir psíquico de sus personajes, y sin estar, una vez más, en el interior de la propia acción. Por lo tanto, transcribe lo que ve y lo que oye -al igual que el narrador-testigo-, pero sin aparecer ni formar parte de la historia que narra; se mantiene al margen del relato y contempla desde fuera los acontecimientos y los personajes.

"Como quiera que sea, nos da un informe objetivo, aunque en su informe falten los datos de la secreta intimidad de los personajes. Observa sólo las acciones externas del protagonista y personajes menores. Nos enteramos de las emociones de alguien por sus ademanes, voces, lágrimas, risas, por la palidez o por el rubor, en fin, por el lenguaje visible y audible de su cuerpo. Así es como inferimos las emociones de nuestros prójimos en la vida real. El narrador-cuasi omnisciente se parece a esos psicólogos conductivistas (behaviorist) que sólo observan reacciones y comportamientos."
(Teoría y técnica del cuento, página 83)

Así, uno de los elementos con el que más cuenta este tipo de narrador, es el diálogo, pues a través de él se completa la personalidad de sus personajes, aunque el narrador se mantiene siempre distante. El relato entonces se basa fundamentalmente en el diálogo, en la reproducción de conversaciones

tópicas de la gente. Se capta la realidad, un trozo de realidad, en donde no ocurre apenas nada destacado. La conversación refleja los modos de decir coloquiales y las escenas reproducen cuadros de vida normal. Tomemos, por ejemplo, el cuento de Arturo del Hoyo, El sifonero (Insula, 1949), en donde el narrador deja que los personajes se pongan en acción, hablen, sin aparecer presentación previa y sin anticipar la causa de los comentarios. Dada la brevedad del relato nos permitimos reproducirlo en su totalidad.

" ¡Tío Lucas! ¡Tío Lucas!... ¡El chico -gritó la vieja desde la puerta-. Tenía una libreta de pan en la mano izquierda, con la que señalaba al chico. La derecha subía y bajaba en el extremo del brazo, llamando nerviosamente al tío Lucas, que en la acera de enfrente, sentado en una banqueta, dormitaba a la sombra con las manos plantadas en los ijares.

-¡Tío Lucas! ¡El chico!

Quería despertar al tío Lucas. El sol del mediodía brillaba cegador. La vieja, de poco pelo, no se atrevía a salir del marco de la puerta. Gritaba. Se desgañitaba. Gritaba desde la sombra de la puerta, allí, en la panadería. Movía sus manos nerviosamente: la derecha llamando al tío Lucas; la izquierda, señalando al chico.

En el arroyo, a pleno sol, un mocosito, sentado en cuclillas, clavaba algo en el suelo con un adoquín. Al oír los gritos de la vieja, el chico paró de dar golpes. Alzó su cara despeinadota, enderezó algo el cuerpo, se pasó al hombro el caído tirante con el pulgar...

-¡Pero cáyes'usté! -soltó con su voz de madera que se astilla.

La vieja se cayó por el momento.

El chico, satisfecho, cogió entre sus pequeñas manos el adoquín y continuó golpeando sobre aquello.

La vieja, repuesta ya, volvió a gritar al tío Lucas:

-¡Tío Lucas! ¡Tío Lucas!

Y al mocosito:

-¡Sinvergüenza! ¡Más que sinvergüenza!

A las voces se asomaron unas vecinas a sus puertas de calle. Una dijo, dejando salir fuera de la cortina de saco sus ojos, su boca, sus greñas:

-¿Qué pasa?

-¿Pero no v'usté'l carro?

-¿Qué carro?

-¡Pues el carro ese! ¡El carro del sifonero!

-¡Báah!

La cortina cayó. Las greñas volvieron a su escondrijo.

-¡Y luego dicen! ¡Si pasa poco! ¡Más tenía que pasar!... ¡Debíamos morirnos todos antes que vivir así!...

... El carro del sifonero se acercaba. Las chapas, las cadenas, las campanillas, los sifones sonaban alegremente al trotecillo impotente y bondadoso del caballejo. Venía por medio de la calle. Al llegar

adonde estaba el chico, el caballejo se paró. Su meada caliente y amarilla caía sobre la tierra del arroyo.

De repente el chico dejó de golpear con el adoquín, y con un palo hizo a toda prisa, como loco y reculando, un reguero para guiar aquella orina espumosa y rápida.

-¡Hola, Lucas! -dijo el sifonero, recostándose en la caja del carro y echando su visera, de un golpe, hacia atrás... Por la frente, blanca hasta su mitad, bajaban dos gotas de sudor.

El tío Lucas, desde la sombra, le contestó:

-¿Vamos...?

Se levantó de la banqueta.

El sifonero rempujó con la vara de la tralla al caballejo, que, nada más sentirla, emprendió su alegre trotecillo.

-¡Pero cómo dej'usté así al chico, tío Lucas!... ¿No sab'usté lo de la calle'l Salitre, ayé por la tarde?... ¡Mire, que si no es por aquel bendito de Dios...! -dijo, todavía en la puerta, la vieja.

-¿Cogió'sté'l pan?

-Sí. Ahí tiene, en el mostrador, los cuartos.

El carro se paró frente a la taberna. El sifonero se apeó de un salto. Al faltar su peso, chocaron de nuevo los sifones unos con otros, cascabeleó la collera del caballejo.

Mientras que bajaba una caja de sifones, llegó el tío Lucas, panzudo y feliz.

-Con esta solina, lo mejor va'ser un clara con limón..., ¿hace? -dijo el sifonero.

Entraron los dos hombres en la taberna.

El chico en cuclillas, había vuelto ya a dar sus golpes con el adoquín sobre aquello.

El sol cegaba.

Por la acera caminaba la vieja moviendo su cabeza a compás de:

-¡...pasa poco!, ¡pasa poco!, ¡pasa poco!..."

(Insula, número 38, página 7)

El cuento se limita, como vemos, a recoger las conversaciones de los personajes, con unos mínimos apuntes al escenario en el que estos dialogan, sus movimientos y algunos juicios que demuestran valoraciones sobre la realidad. El narrador, aunque fuera de la acción, no ha desaparecido y, aunque mantiene una apariencia de objetividad, se le escapan algunos sufijos, algunos comentarios,... sobre la historia que observa y cuenta: "alzó su cara despeinadota", "saltó con su voz de madera que se astilla", "los sifones sonaban alegremente al trotecillo impotente y bondadoso del caballejo", "emprendió su alegre trotecillo", ...

El narrador-cuasi omnisciente permite, a veces, emparentar con la técnica objetivista, aunque sin esa desaparición total de la figura del narrador, por lo que se pretendía que el escritor "mostrase" más que "contase" (16); y sin la intención de dejar a sus personajes que se hagan a sí mismos. El narrador-cuasi omnisciente puede contar los acontecimientos y presentar a sus personajes, observados, tanto unos como otros, siempre desde fuera, sin llegar a los ocultos resortes de la conducta; pero su libertad de movimientos para observar le permite una situación privilegiada, desde la que capta palabras y gestos; indicios exteriores por los que se pueden deducir, nunca asegurar, ni describir minuciosamente, determinados estados de ánimo. Veamos, así, algunos otros ejemplos de narrador-cuasi omnisciente:

" Las noches de agosto son lentas y pesadas como losas, aun en aquella ciudad, estación veraniega.

Don Homobono, completamente desvelado, estaba nervioso.

¡Ese grillo!

El grillo, como si no fuera con él, seguía con su monótona canción, con aquella triste salmodia con la que ya llevaba tres horas largas -¡Cri, cri...! ¡cri, cri...! ¡cri, cri...!

Don Homobono, el filósofo rural de los pantalones de pana, estaba desazonado. Verdaderamente, la cosa no era para menos. El grillo seguía con su ¡cri, cri! desesperadamente; con su ¡cri, cri!, que contestaba al ¡cri, cri! del grillo de la huerta, al ¡cri, cri! del grillo de la carretera, al ¡cri, cri! del grillo del vecino prado, al ¡cri, cri!... ¡No, imposible! ¡No se puede seguir así!

Don Homobono se levantó con una furia del Averno. Encendió la luz ... Allí, en el medio de la habitación, estaba el grillo gritando estúpidamente ¡cri, cri!, ¡cri, cri!, como si eso fuera muy divertido.

Al principio pareció como no darse cuenta. Después se paró, dijo un poco más bajito su ¡cri, cri!, dio unos cortos pasitos...

Don Homobono con la imagen del crimen reflejada en su faz, con la mirada ardiente, el ademán retador y una zapatilla en la mano, se olvidó de sus prédicas y...

El grillo, despanzurrado, parecía uno de esos trozos de medianoche que quedan, tristes y abandonados, en el suelo después de los bautizos".

(Camilo José Cela, Don Homobono y los grillos, de su libro Esas nubes que pasan, Madrid, 1945)

" Al quinto mes de embarazo, el marido le decía a la mujer mientras

paseaban por el muelle del pueblo:

-Yo espero que sea chico esto que venga.

-¿Pues?

-Su nacimiento coincidirá con el equinoccio de septiembre y va a traer todo el ímpetu de una marea alta.

-Dios te oiga... Si el octavo hijo nos resultase también 'meona' sería espantoso.

-No te apures, Luisa, no te apures; será chico y dará mucho que hablar.

Miró a su esposo con una apesgante dulzura.

Su vientre se atensó con el feliz augurio.

Una brisa funambulera, venía de puntillas, Pawlowa de los litorales, sobre uniformada caterva de olas.

-Qué pesada se ha puesto hoy ésta, ya le ha costado llegar -profi- rió la mujer agobiada."

(Juan Antonio de Zunzunegui, El hombre que iba para estatua, página 35 del libro de igual título, Madrid, 1942)

" Algunos habían tirado el casco; otros lo usaban para beber. Los que así subvertían su finalidad -el calor es amigo de las subversiones y más si el casco es metálico- se cubrían la testa con livianos capacetes de junco. Era como sumergir la cabeza en la orilla del Ebro. Aquellos hombres de mediana talla, vivaces y delgados, curtidos de interperie, vestían de pieles de toro, de cabar o de oso, o sencillos mantos negros. También la vestimenta tiene su árbol genealógico y la ropilla negra española -que aún hoy es uniforme- encuentra su raíz en la moda ibérica.

Hablaban poco por no perder bocado y se estiraban bajo el sol como castrenses lagartijas, al parecer dormidas, pero prestas a moverse con la menor alarma. A lo lejos, inmensas nubes de polvo se aproximaban hacia ellos. Parecía humear la tierra.

-Vienen los del Llano.

-Y aquellos son los de las Montañas.

-Y los otros son los de la Ribera. Los del Toro Rojo."

(Rafael García Serrano, Los Toros de Iberia, página 14 de su libro de igual título, Barcelona, 1945)

N O T A S

- (1) Enrique Anderson Imbert, Teoría y técnica del cuento, Buenos Aires, Marymar, 1979, pág. 73.
- (2) Andrés Amorós, Introducción a la novela contemporánea, Madrid, Cátedra 1974, pág. 61.
- (3) José María Castellet, La hora del lector. Notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros días, Barcelona, Seix Barral, 1957, pág. 26.
- (4) Tomás Yerro Villanueva, Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual, Pamplona, Eunsá, 1977.
- (5) Darío Villanueva, Estructura y tiempo reducido en la novela, Valencia, E. Bello, 1977, página 18.
- (6) Citado por Andrés Amorós, ops. cit., pág. 61.
Las ediciones de Henry James más conocidas son: The Art of the Novel, ed. by R. P. Blackmur, New York, Charles Scribner's Sons, 1934; y The Future of the Novel: Essays on the Art of Fiction, New York, Vintage Books, 1956.
Darío Villanueva, ops. cit., pág. 18, añade a la idea de ser Henry James uno de los pioneros del "punto de vista": "pero en honor a la verdad, ya encontramos el término 'point of view', en un sentido muy cercano al que nosotros le damos, en un libro de Selden L. Witcomb, The Study of a Novel, publicado en Boston en 1905, y, con menos propiedad, en un trabajo de 1866 en la British Quarterly Review (nº XLIV, págs. 43 - 44), según nos notifica Richard Stang" (The Theory of the Novel in England, 1850-1870 Routledge & Kegan Paul, L., 1959, pág. 107).
- (7) Andrés Amorós, "Perspectiva y novela", en Historia y estructura de la obra literaria, Madrid, CSIC, 1971, pág. 151.
- (8) Raúl H. Castagnino, El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral, Buenos Aires, Nova, 8ª ed., 1973, pág. 158.
- (9) Darío Villanueva, ops. cit., pág. 22-29.
- (10) Citado por Andrés Amorós, Introducción a la novela contemporánea, Madrid Cátedra, 1974, pág. 63.
- (11) Todas estas aportaciones las localizamos en los siguientes trabajos:
-Raúl H. Castagnino, El análisis literario, ops. cit., págs. 158-162.
-Francisco Ayala, Reflexiones..., Madrid, Taurus, 1970, págs. 27-28.
-Enrique Anderson Imbert, "Formas en la novela contemporánea", en A. y G. Gullón, edits., Teoría de la novela, Madrid, Taurus, 1974, p. 146-147.
-Andrés Amorós, "Perspectiva y novela", en Historia y estructura de la obra literaria, Madrid, CSIC, 1971, págs. 151-152.
-Oscar Tacca, "La voz del narrador en la estructura narrativa", en Historia y estructura..., págs. 137 - 147. Esbozo de su libro Las voces de la novela, Madrid, Gredos, 1973, pág. 65.
-Santos Sanz Villanueva, Tendencias de la novela española actual, Madrid Edicusa, 1972, págs. 236-39.
-Feliciano Delgado, Técnicas del relato y modos de novelar, Universidad de Sevilla, 1973, págs. 36-37.
- (12) Enrique Anderson Imbert, ops. cit., desde la página 73 a la 83 lo dedica a la "Clasificación de los puntos de vista".

- (13) Enrique Anderson Imbert, ops. cit., pág. 78.
- (14) Enrique Anderson Imbert, ops. cit., pág. 81.
- (15) Enrique Anderson Imbert, ops. cit., pág. 82.
- (16) La tendencia a la objetividad se ha señalado como una de las aportaciones más importantes de nuestro siglo a la narrativa. El autor debe escribir presentando a los personajes y dejando que ellos se manifiesten; debe limitarse a recoger sus palabras y sus actos sin mediatización alguna. La desaparición del autor está relacionada con teorías y supuestos críticos que se refieren a que el escritor no debe decir ("telling") sino mostrar ("showing").

Andrés Amorós, a la hora de comentar las "Novedades técnicas" en su Introducción a la novela contemporánea, dice:

"Otro cambio fundamental en la técnica es el paso de la descripción a la narración y, sobre todo, de ésta a la 'presentación'. Ortega supo verlo con gran sagacidad. Es una técnica vivaz y auténticamente realista: cada personaje se define por sus palabras y sus obras mucho más que por la caracterización previa que de él nos hace el autor. Supone sustituir la concepción mecánica y racionalista de la novela por una concepción vital. El autor desaparece, dentro de lo posible (siempre hay en esto algo de convención), tras los personajes, que quedan en libertad para actuar conforme a los imperativos de su peculiar manera de ser.

El precursor de esto, en el siglo XIX, es Flaubert, con su teoría estética del 'détachement' (Marianne Bouwit, G. Flaubert et le principe d'impassibilité, Universidad de California, Berkeley, 1950)...

El tema, pues, como todos los verdaderamente interesantes, dista mucho de estar claro. Porque la objetividad o neutralidad con respecto a los personajes no implica negación de toda clase de valores, sino que suele esconder un fuerte compromiso del novelista en favor de ciertos valores. Muchas veces, de hecho, la narración aparentemente impersonal puede potenciar el subjetivismo que se supone intenta curar. El problema básico no consiste en que el autor no juzgue, sino en que su juicio nos parezca admisible a la luz de los hechos relatados. En definitiva, la materia de que se forma la gran novela no es otra cosa que las emociones y juicios de su autor.

Como ya apuntábamos antes, Dámaso Alonso ha señalado que ese definirse los personajes por sus propios actos es característico de la mejor tradición de la literatura española, con su 'realismo de almas'. Es lo que la crítica anglosajona denomina 'showing' (mostrar) frente a 'telling' (decir)".

(Páginas 80-81)

Sobre "decir y mostrar" aclara Enrique Anderson Imbert en las "Apostillas" que reúne al final de su libro Teoría y técnica del cuento:

"La diferencia entre 'telling' y 'showing' -y entre 'picture' y 'drama'- estaba implícita en cartas y prefacios de Henry James: véase la recopilación que hizo R. P. Blackmur, The Art of the Novel (1947). Su admirador Percy Lubbock, en The Craft of Fiction (1921), continuó las ideas de James pero tampoco las sistematizó. O, mejor dicho, las mezcló en sistemas diferentes como quien mezcla naipes de barajas españolas y francesas: 'picture' y 'panorama' por un lado; 'drama' y 'scene' por otro, pero con combinaciones de 'pictorial manner or scenic' y 'dramatic manner or panoramic', etc. Continuaron a Lubbock expositores que al usar los mismos términos o términos pareci-

dos disimularon aún menos que él sus preferencias por una manera. Por ejemplo, Caroline Gordon y Allen Tate, en The House of Fiction (1950) definieron los términos de modo que 'showing' resultara artístico y 'telling' antiartístico. En cambio Wayne Booth, en The Rhetoric of Fiction (1961), probó, con ejemplos de la mejor literatura narrativa, que no hay superioridad de una manera sobre otra, sino narraciones mejores que otras. Decir versus Mostrar equivale en castellano a Telling versus Showing, Raconter versus Montrer, Erzählung versus Darstellung. Claro que traducir 'to tell' por 'decir' no es satisfactorio. En inglés ese verbo se usa también en el sentido de contar: 'to tell a story'. En castellano 'decir un cuento' no es común."

(Página 373).

CONCLUSIONES

A lo largo de todo nuestro estudio hemos tratado de profundizar en un género literario que pese a su cultivo -queda demostrado el elevado número de ejemplares, de cuentos literarios, que se publicaron en los años cuarenta- ha llegado hasta nuestros días en un estado de lamentable abandono por estudiosos y críticos, lo que en ocasiones les ha permitido calificar de caótica su presencia, desarrollo y situación, no sólo en los años que nos acupan de la inmediata posguerra sino en la más reciente actualidad. Por ello, tras nuestra intención de centrarnos en un período poco propicio para la creación literaria, que como el resto de las manifestaciones artísticas acusan el fuerte dirigismo del momento y los inconvenientes de una constante censura, no se localiza tanto un especial interés valorativo como el desentrañar las claves del género que está a las puertas de una nueva etapa de florecimiento, coincidente con el medio siglo, punto de arranque hacia la renovación en el arte de narrar.

Así, quisieramos terminar con la exposición de las conclusiones más significativas a las que hemos llegado en cada uno de los capítulos anteriormente tratados, que, como ya anunciamos en un principio, en la línea de lo general a lo particular, comienzan con el análisis de la situación del cuento literario desde 1939 a 1949, hasta llegar al estudio de las obras en sí, tanto en su aspecto temático como formal; para lo cual, debido en gran parte a esa falta de atención -nula o insuficiente, según los casos- que se le ha dispensado a través de su historia, ha sido inevitable aclimatar al cuento literario una teoría narrativa pensada en principio para la novela, aunque bien es verdad que en principio tanto el novelista como el autor de cuentos se valen de los mismos recursos, ya que la diferencia viene a reducirse a matices netamente

cuantitativos.

En principio, la variedad terminológica observada nos hace pensar en la amplitud semántica del término "cuento", que lo convierte en un concepto de significaciones muy diversas que hace referencia a una realidad lo suficientemente moldeable para que en un momento concreto se materialice dentro de unos límites fluctuantes, más teóricos que prácticos, de tal manera que la confusión queda patente, sin desestimar la dosis de ingenio u originalidad de los autores, editores y críticos a la hora de referir este tipo de manifestación en prosa; pues si les preocupa ciertamente el género en sí, no tanto sucede con la denominación. Asunto que no nos asombra, ya que en repetidas ocasiones detectamos que se tiene la firme conciencia de enfrentarse con un problema de ardua solución. En los años de posguerra se encuentran con la herencia de un género -antiguo en el tiempo y tardío en adquirir forma literaria- de una rica variedad de matices, pero asumen con plena naturalidad el amplio muestrario de términos como una consecuencia más del intrincado mundo del cuento literario. De todas las denominaciones empleadas, que superan la veintena, la más equívoca es "cuento largo" -de poca aceptación, por otro lado-, por su proximidad, parentesco y paralelismo, con la "novela corta", expresión mucho más difundida y utilizada, que hace referencia a un tipo de narración que queda a medio camino entre el cuento y la narración larga; "narración" o "relato", por su amplio significado resultan también ambiguas, porque además se emplean para designar escritos de dimensiones mucho más extensas que aquellas a las que normalmente se reduce el cuento; o simplemente la voz "novela" que sin duda sorprende, aunque bien podemos justificarla si atendemos al olvidado valor diminutivo que siglos atrás tenía en la lengua italiana. Y es que en realidad los límites, su extensión difusa, su dimensión, que para muchos resulta ser la única prueba identificadora, no ayudan a perfilar su de-

nominación. Límites, que por otro lado, según manifestaciones de la época, a veces llegan a cifrarse entre las doce a veinte cuartillas a doble espacio y escritas por un solo lado.

Por lo tanto, terminología imprecisa para designar a uno de los géneros narrativos más diverso, sorprendente, complejo e híbrido que podemos encontrar. Y así cualquiera de los intentos por definirlo, siempre carecerá de la amplitud suficiente para poder referir la magnitud y variedad de matices que supone el cuento, al estar próximo a otras manifestaciones literarias que comparten una similar tarea: conservan la narración y procuran ante todo el interés por el acto de narrar, de contar. El cuento literario se puede abordar desde muchos puntos de vista, por lo que en diferentes definiciones observamos las más frecuentes descripciones del género. Unas están enfocadas desde el elemento trama; otras nos hablan de trama y personajes; algunas resaltan la importancia de los personajes y sus acciones; pocas mencionan la relación del narrador y del receptor; y en todas observamos uno de los rasgos más caracterizadores del género, en el que coinciden unánimemente: su brevedad. Brevedad como un rasgo más, importante pero no el único, que debe ir consolidada por una unidad que, por encima de su estructura, impresione al lector como efecto deseado y proyectado previamente por el narrador. Así, la nota emocional en el cuento es única, puesto que en él todo viene a reducirse a una sola tensión; y de ahí, la difícil brevedad del cuento. Por ello, cuando se menosprecia su presencia con un trato de hermano menor de otras prosas de gran volumen, no faltan voces que denuncien lo injusto de estas posturas, pues se está valorando con igual criterio géneros autónomos, que ante problemas concretos han actuado de forma diferente, en busca de soluciones distintas que se acomoden a sus respectivos márgenes, que los identifican a la vez que los independizan. El que el cuento se relacione con otros géneros, el que se confunda con ellos,

el que tenga unos imprecisos límites, todo ello es esencial al propio género, en gran parte, por su desarrollo y evolución a lo largo de la historia antes de convertirse en género literario. Pero lo que nos da la verdadera clave para una completa definición no es tanto los problemas de su dimensión como el descubrir en esos escasos límites la unidad de impresión, la intensidad y síntesis, que proporcione al escrito un valor compacto y coherente.

Ante todo esto -menosprecio del cuento y dificultad intrínseca, discutida siempre y nunca totalmente reconocida- es más fácil comprender cualquiera de los problemas relacionados con la publicación de cuentos, por un lado, y por otro, la costosa tarea de los verdaderos autores de esta prosa de creación en auténtica desventaja ante el mundo editorial y las modas literarias.

Por lo que respecta a la publicación de este género, que desde el siglo XIX ha estado muy relacionado con todo tipo de publicaciones periódicas, se encuentra de nuevo en estos años cuarenta a expensas de la atención que le presten los directivos de la Prensa y de la cabida que le reserven en sus ejemplares, puesto que la edición de un libro de cuentos es significativamente inferior, tal como lo hemos demostrado en varias ocasiones. La Prensa no rechaza, aunque cansada por el auge de otras épocas pretéritas, la posibilidad de publicar cuentos en sus páginas periódicas y, en muchas ocasiones, hasta lo potencia -concursos, etc.-, aunque el cuento literario entonces no se enfrenta tanto con la buena o mala predisposición de los editores y directivos de periódicos o revistas, que por otro lado sopesan la propia calidad del escrito, como con la moda literaria predominante -en este caso, la biografía breve, el ensayo, o la crónica-. No obstante se publican muchos, miles, quizá demasiados si pensamos en el asombroso desajuste entre cantidad y calidad; y a pesar de todas las dificultades, durante estos años es amplio el panorama de publicaciones -como lo confirmó, a modo de muestra, la relación que hicimos de

las consultadas- que incluyen en sus páginas relatos breves, en mayor o en menor porcentaje y frecuencia. En nuestra relación hay muy pocos periódicos, diarios; muchas más revistas. No hay ninguna especializada en la publicación de cuentos, lo que nos demuestra que el género que nos ocupa no es nada selectivo, aunque en ocasiones ciertos aspectos de la narración, en cuanto a temas, argumentos y personajes, están en estrecha correspondencia con el tipo de rotativo en el que aparece y, en consecuencia, con el tipo de público lector que acude a él. Podemos decir que el cuento literario está presente en la vida española de los cuarenta gracias al periodismo, con quien guarda una curiosa relación de extraña simbiosis: la prensa se convierte en uno de los pilares básicos que consiguen mantener a flote a este género, y a cambio el relato da cierto realce y prestigio al rotativo que lo incluye; aunque por otro lado se puede analizar bajo diferente prisma: todo lo incluido en una edición de noticias es efímero y, por ello, las narraciones que contiene adquieren el matiz de esa literatura flotante sin la consistencia de lo duradero, si bien se empapan de la frescura, de la agilidad y de la vitalidad que conlleva aquello que continuamente se renueva. Aspecto este último que nos permitió resaltar tanto la frecuencia de publicación -en general de ritmo constante, pues predomina el rotativo que mantiene una tenaz constancia, junto a los ejemplares que, coincidiendo con la primera mitad de la década, se muestra un tanto titubeante para más tarde reafirmar y robustecer con el paso del tiempo su atención por el género-, como la relación existente entre el relato en sí y todo lo que de una forma adicional, extraliteraria, puede acompañarlo en el mismo momento de la publicación. Presentación e ilustración que, tras su doble objetivo de captar la atención del lector y embellecer el texto con rasgos icónicos y con diferente distribución de lo escrito, están en cierto modo condicionando nuestra lectura. La ilustración se muestra en estre-

cha relación con el relato, al que representa en su totalidad o en cualquiera de sus aspectos; recoge lo más significativo, y en esto funciona como el buen título que sabe contener en sus breves palabras la esencia del escrito. A lo largo de los años que comprende nuestro estudio, la mayoría de los relatos publicados en la prensa se ilustran con dibujos -la fotografía es la otra alternativa en competencia desigual-; realidad que varía en grado descendente si se incluyen en revistas más especializadas, más intelectuales, o si se trata de los cuentos agrupados en libros. Digamos que su ausencia confiere sobriedad y devuelve el protagonismo a la narración. Así, el libro de cuentos, por ejemplo, apenas ilustrado -sólo el que recoge notas humorísticas- mantiene su matiz selectivo en cuanto a la autoría y en cuanto a la obra, y en consecuencia, gana en calidad lo que pierde en cantidad, ya que nos encontramos muchos más cuentos recogidos en la prensa que reunidos en volúmenes.

Por lo que respecta al autor, no hemos pretendido hacer semblanzas de las muchas personas que firman cuentos en estos años, sino más bien resaltar las notas predominantes que sirvan para perfilar y caracterizar a estos escritores, que pese a los muchos obstáculos mantienen, con su voluntad -más o menos fuerte, más o menos constante- de cultivar el cuento, el entusiasmo por el género. En primer lugar, creemos interesante subrayar la presencia de autores no exclusivamente dedicados al cuento que comparten su actividad creadora con otras vertientes narrativas, sobre todo con la novela; así, existen cuentos, pero la figura del cuentista es muy escasa. Por ello, en nuestra intencionada y amplia relación de nombres de escritores tiene cabida, tanto los que también se manifiestan aficionados por otros géneros, como los que tienen y tendrán una mayor vinculación con la historia y evolución del relato breve. En dicha relación presentamos autores que no sólo muestran diferencias

de edad, sino que han resistido de diferente forma el paso del tiempo, en cuanto consideración y valoración de su obra. Ello nos permite afirmar que el cuento literario de los años cuarenta, por lo que respecta a los autores, puede caracterizarse por la pervivencia de narradores consolidados en otra época -la mayoría- que aseguran la presencia del género, la dignidad literaria y la no ruptura con tradiciones literarias -concretamente, la realista-; y junto a ellos, la constante llegada de "jóvenes promesas", que, a veces, con su tímida presencia en el mundo literario no favorecen ni presionan con la fuerza de su obra la evolución del cuento, pues en contadas ocasiones llegan a madurar como escritores. Observamos con curiosidad, ante la presencia de tantos autores, que un elevado porcentaje de cuentistas resultan ser mujeres; nota discordante en unos años no especialmente significativos para las reivindicaciones sociales de la mujer. Pero este éxito no deja de ser aparente, pues lo cierto es que son muy pocas las que consiguen un resultado aceptable en el terreno de la narrativa. De hecho son escasas las mujeres que publican libros de relatos -Concha Espina, 'Florentina del Mar' (Carmen Conde), Susana March, María Luz Martínez Valderrama, Julia Maura, María Settler de Mirade, Sofía Pérez Casanova, Dolores Medio Estrada, 'Concha de Salamanca' (Concha Zardoya González), etc.-; frente a un número más elevado de autoras que ven sus trabajos publicados en diferentes rotativos, pues encuentran a su favor por un lado el concurso de cuentos -algunos especialmente dirigidos a ellas-, y por otro, el que en estos años varias de las revistas que acogen en sus páginas relatos tengan como objetivo el mundo femenino y consideren a la mujer como el receptor más idóneo -Luna y Sol, Medina, Letras, Lecturas, Y...-. Circunstancia que demuestra una vez más la relación existente entre el relato -y por lo tanto el autor- y el medio en que se da a conocer. De hecho, no todos los autores, incluso algunos de gran renombre, aparecen en las

revistas más de moda o de mayor tirada y difusión; y no siempre, en contrapartida, autores que publican libros de cuentos dejan constancia de sus obras a través de periódicos y revistas, que también dan a conocer cuentos de narradores extranjeros; aunque un nutrido grupo acude con asiduidad a diferentes medios, tanto libros como prensa, y en cierto modo, respecto a ésta última, acaban identificándose con la sección ideológica determinada que representa.

Llegados a este punto, nuestro trabajo, tras profundizar en las características, circunstancias y condiciones que nos permiten conocer mejor una ubicación concreta del género que nos ocupa, se centra en los aspectos y recursos narrativos de la obra en sí, tanto temáticos como formales. La posguerra fue el comienzo de una lenta reestructuración de la vida doméstica y social. La literatura, mermadas sus fuerzas a causa del exilio, se restablece entre una férrea censura y un aislamiento cultural que margina a los grandes maestros de la narrativa mundial -Kafka, Proust, Mann, Joyce, Huxley, Sartre, Camus, Faulkner, etc.-, mientras se recurre a la lectura de una literatura extranjera de evasión -Lajos Zilahy, Bromfield, Maugham,...- y se da la espalda a los más interesantes aspectos renovadores. Nuestra narrativa recompone sus señas de identidad y, al dejar a un lado el intelectualismo de las ideas de Ortega, intenta acercarse a lo humano en el marco de un nuevo realismo de matiz decimonónico. Más que un partir de cero, es un retomar los caminos andados; y este reconducir direcciones y posturas ya marcadas -aunque no todas ni con el mismo matiz- no sólo lo demuestra la presencia de autores ya conocidos antes del 36, sino también la elección de una serie de procedimientos literarios que aporta poca materia novedosa a la narrativa española.

Por lo que respecta a la temática predominante se conecta, como vemos, con la tradición realista de nuestra literatura, que se reafirma con nuevas

aportaciones que añaden humor y poesía a unos momentos que exigen, tras el ánimo temeroso y angustiado de la guerra, temas alegres y optimistas en donde el amor y los sentimientos borren la tragedia de la muerte. Y así, pese a ser conscientes de la no existencia de temas puros, resaltamos, junto a otros temas de menor presencia en los cuentos de los cuarenta, unos amplios, relevantes y poco excluyentes grupos temáticos: la guerra, el amor y el humor.

La guerra se convierte en el tema inevitable. Los escenarios, la parte humana de la lucha, los ambientes,... todo lo que configuró los años de la contienda proporciona materia abundante para inspirar un considerable número de cuentos. No obstante, la realidad nos demuestra que no fue tan numerosa e intensa su presencia como muchos esperaban, aunque sí hay que resaltar su persistencia, palpable a través de una prolongada vida literaria, que llega, incluso, hasta nuestros días. Y es que el aire de triunfalismo, de propaganda ideológica, más o menos solapada, que acompaña a estos relatos, en donde los vencedores representan la fuerza positiva y buena de la contienda, no sólo acompaña a esta temática ni se muestra exclusiva de ella. Se vive una etapa de clara exaltación bélica continuamente recordada, además, por las noticias de la otra gran guerra, la mundial, en la que también algunos españoles participaron directamente; y esta marcada acción propagandística se enfoca bajo una visión poco objetiva de los hechos. Todos los relatos publicados en la inmediata posguerra, que recogen el tema bélico, lo presentan siempre desde el punto de vista del vencedor. Esto le proporciona al relato una intencionalidad especial que camina desde la más abierta de las proclamaciones de victoria gracias a nombres concretos, hasta una postura más generalizada, difuminada e indirecta; aunque siempre la propia conciencia política permite justificar todo acto y consecuencia que se desprenda de la contienda, que, por otro lado, se entenderá como una acción necesaria, por muy desolador que sea el panorama

que presente. Este apasionamiento político resta veracidad a lo contado e impide que el relato se convierta en fiel reflejo de lo sucedido, pues tanto en los personajes como en las situaciones que acompañan a esta temática se enfrentan los extremos y el partidismo es evidente.

Si la guerra se convierte en materia ineludible, el amor es el tema más utilizado. Los relatos que ofrecen un argumento predominantemente sentimental son los más frecuentes. Tras la deshumanización de Ortega, ahora, después de padecer tres años de lucha, se agudiza la vena sensible y se pretende inculcar sentimientos de patriotismo, hermandad, camaradería, victoria, ejemplaridad y tradición, en donde el amor surge con un valor testimonial de los hábitos sociales y morales de entonces. Tras sufrir momentos de angustia y desasosiego en los que se ha descargado ira y rabia, es lógico que renazca y se potencie el afecto como una vía más de escape, como un camino de evasión y ensoñación; a la vez que su presencia entra en el engranaje de la sociedad "dirigida": el amor que se admite y se divulga entonces es poco complejo, sin excesos pasionales, nada borrascoso, casi ejemplar, muestra para regular conductas; viene a ser lo que se permite que sea, y más en una literatura censurada. La censura, bajo influencia eclesiástica, impide cualquier asunto que atente contra la moral y el buen gusto, que mantiene un ideal demasiado subjetivo y mediatizado, sobre todo lo concerniente a materia amorosa en situación prematrimonial y matrimonial, sin aparecer, claro está, planteamientos físicos y situaciones de escabroso erotismo. El amor tratado en estos cuentos ofrece todas las gamas permitidas, desde el sentimiento amoroso en sí hasta las circunstancias que lo envuelven y lo condicionan, sin olvidar una valoración positiva que depende, simplemente, de su presencia o de su ausencia en la experiencia cotidiana de los protagonistas de la historia: hay una constante inclinación a identificar el amor con la felicidad y el no-amor con la tristeza y la desgracia, con lo

que se va marcando de alguna manera el ambiente y la existencia de los personajes que lo disfrutan o lo desean o lo añoran.

El humor representa otra de las tendencias temáticas más relevantes de aquellos años, justificada fundamentalmente por dos razones: en primer lugar, la risa supone entre otros efectos la evasión y la distensión, tan necesarias en aquellos años de posguerra; y en segundo lugar, el género propicia la anécdota divertida que conserve el carácter de narración entretenida que como ficción literaria arrastra. Con el humor no se olvida, ni se deja a un lado la realidad, simplemente se aborda de otra forma, a través de los distintos cauces del humor, de la ironía, de la sátira; no es una evasión por eliminación, sino por transmutación. Ya los mismos títulos y las ilustraciones que acompañan a los relatos nos alertan y predisponen a compartir este especial punto de vista, en el que no descubrimos demasiada acritud en su intención y sí persigue la ironía y el humor suave, no exento en ocasiones de poesía. La tendencia evasiva, si bien se inhibe del momento presente, no se aleja de la realidad, y sin llegar al fondo de las cuestiones las plasma con tintes costumbristas. Así, los perfiles del humor de los años cuarenta los podemos cifrar en cuatro puntos: 1) El humor va muy ligado a la angustia. Se forma una antagónica dualidad que llega a complementarse en realidad: pena y alegría, amargura y humor. 2) Preponderancia de un humor fino, muy diluido, que induce a la práctica y presencia de la ironía con notas de ternura y sentimentalismo, más que a la hiriente sátira. 3) Observación directa de la realidad, con acusados matices costumbristas. No obstante, no es la realidad tangible, no es la actualidad lo que primordialmente interesa en general al humorista de los cuarenta, sino los usos, las convenciones, las frases hechas,... 4) El humor existente alarga sus raíces en nuestra más pura tradición literaria y pregona como maestro indiscutible a Cervantes, si bien más cercano observa el magiste-

rio de Ramón Gómez de la Serna, aunque en una orientación más formalista y desrealizante.

De los otros temas, de los que ya anunciamos su existencia, aunque su frecuencia sea menos constante, resaltamos algunos aspectos de interés para completar este panorama temático. El tema religioso no ofrece variedad ni profundidad, sino que presenta, con acusado enfoque timorato y nada novedoso, planteamientos superficiales, debido en buena parte al cariz recatado y eclesiástico de la censura. Y bajo ésta cualquier asunto religioso no podía sobrepasar aquellos límites que no facilitarían un enfoque tradicionalista de las cuestiones espirituales. La Iglesia se siente también vencedora y ella misma se encuentra inmersa en el amplio programa propagandístico del ideario del victorioso, por lo que con frecuencia podemos apreciar como, a través de postulados de la fe católica, se proclama normas y criterios para regular la relación social y se difunde modelos de conducta con aires de heroísmo y santidad. De todo ello dará rendida cuenta un considerable número de relatos, que transportan mensajes moralizantes, con protagonistas de conducta intachable y argumentos que premian la honradez y la virtud, máxime cuando se sitúan en fechas tan señaladas como la Navidad y la Semana Santa; circunstancia que se aprovechará no sólo para que surjan matices temático-ambientales, sino para dar ocasión, de nuevo, a que la nota costumbrista-existencial presente la especial forma de vida en estos momentos que evocan acontecimientos bíblicos. Por otro lado, el tema histórico, pese a vivir unos años en los que el público letrado se inclinaba hacia las biografías, memorias y testimonios históricoliterarios, no es demasiado pródigo en la narración corta. Los planteamientos historicistas, inspirados a su vez por marcadas actitudes tradicionalistas, extraen los valores de un pasado noble; y por divulgar la ejemplaridad en la acción, en el personaje, ofrecen de ello una lección. Buscan unos valores,

cuya pérdida lamentan o los equiparan con la situación que viven, pues en el pasado interesa lo que se parece a lo actual. Sí, como venimos comentando, la tendencia predominante que envuelve la creación literaria de entonces es el realismo costumbrista, no es extraño que se recurra a la historia para dar un mayor apoyo a la verosimilitud de lo narrado. No obstante, hemos podido observar dos claras fuentes de inspiración en estos relatos: una de ellas, la propia historia, a la que acuden para recuperar no sólo una fecha o un nombre que sitúe y ambiente la acción, sino también para darle vida de nuevo a aquellos protagonistas de un pasado, aunque ahora envueltos en ficticias versiones de la historia; y la otra fuente, la tradición popular, que junto a lo legendario nos aproxima más al mundo de no realidad, de ficción de la creación literaria, por medio de la cual el autor plasma, la mayoría de las veces, lo que oye o le cuentan, y presenta historias enraizadas en el saber popular. Muy relacionado con este aspecto temático que potencia la realidad difusa de un pasado, encontramos otro tema más, el tema fantástico. Su presencia en el cuento literario de los cuarenta requiere una valoración particular, ya que estas narraciones, que inventan seres y sucesos creados por la imaginación sin fundamento real, apenas tienen repercusión en nuestro género por un lado, por estar a medio camino entre la leyenda, el relato infantil y el relato maravilloso popular, lo que complica aún más los ya por sí difíciles perfiles del cuento literario; y por otro lado, si por medio de la fantasía se escapan de la cotidiana experiencia y se saltan las barreras de la lógica, se prefiere la evasión que trastoca la realidad a través, como hemos visto más arriba, del tema humorístico, mientras se afianza un mayor interés social e interés por lo inmediato, por lo vivido y no imaginado, que va en aumento con el paso del tiempo según nos acercamos al medio siglo. Las ansias de transformar la realidad circundante son vencidas por unas fuerzas testimoniales más arraigadas en

nuestra tradición literaria. No obstante, en esa búsqueda de la fantasía como sustento básico de la propia existencia y en contrapartida del realismo imperante, en los cuentos consultados que recogen elementos fantásticos, podemos hablar de fantasía en sí, como imaginación creadora de personajes, ambientes, mundos y escenas inexistentes; junto a la fantasía matizada por el misterio, por lo enigmático, por lo oculto. Misterio que por otro lado se encuentra también en un tema de muy escasa presencia en los cuarenta: el tema policíaco. Junto al misterio, la intriga, la acción y la aventura, forman el común denominador de este nuevo tema, en donde el suspense entra en el juego del "descubrimiento", de la justificación de cada uno de los acontecimientos de la acción. Por ello, si la calidad de estas historias guarda una relación directa con el ensamblaje, más o menos complejo, de sus elementos, no encontramos ejemplares de correcta construcción; es más, no aparece perfilada la figura de sus protagonistas, que tan claramente representan e identifican al género, bien pertenezcan al mundo de "los buenos", los defensores de la justicia, o al de "los malos", los perseguidos por la justicia. Pero si el relato policíaco es mera imaginación, que pretende divertir, el hombre de los cuarenta prefiere otros temas de creación, en donde no exista la violencia, la acción brutal y la ansiedad en la intriga, ya que guardan en su cuerpo y en su mente la huella de una reciente guerra y con ella una realidad que supera cualquier tipo de ficción.

Sí, en cuanto a los temas, el cuento literario de estos años se manifiesta con las preferencias arriba comentadas, también en la forma de narrar presenta sus propias peculiaridades, aunque no podemos olvidar que cada cuento, al construir su propio mundo, marca también su propio desarrollo formal. La década de los cuarenta, por lo que se refiere a la evolución y renovación formal se convierte en la antesala de la innovación, en donde la homogeneidad

en el hecho de narrar, que flota sobre los métodos tradicionales, viene a ser la nota característica sobresaliente, y la preocupación formal ocupa con excesiva frecuencia un segundo plano, aunque según nos acercamos al medio siglo se va equilibrando la valoración temática y técnica. Si para muchos estudiosos la clave diferenciadora e identificadora del género está en la temática, en la calidad de los temas, es consecuente pensar que este aspecto sea el más cuidado. No obstante, si como también vimos, no son los temas, sino que es el particular tratamiento lo que les transforma en especiales, igualmente ocurre con las técnicas, sometidas a un proceso de intensidad, concentración, reducción.

El primer elemento que destacamos es el personaje, considerado como uno de los elementos estructurales básicos, que guarda estrecha relación con una determinada línea temática y que de alguna manera está mediatizado por esta especial circunstancia. Los cuentos de la inmediata posguerra no destacan por la elaborada construcción de "inolvidables" personajes. El personaje individual cobra mayor importancia, frente al colectivo, en los relatos de la época, aunque queda demostrado que cuando el relato se inclina por reflejar el ambiente y decide dar el protagonismo a la colectividad, es cuando más cerca estamos del costumbrismo. Predominan los personajes que se identifican con los que, según terminología de Forster, se llaman "diseñados o planos", los que se plantean sin complejidad y con elementalidad de trazos, que por otro lado resultan cómodos para el escritor, pues al mostrarse con escasa o nula evolución no necesita acudir a ellos a lo largo del relato, ya que además confía en el conocimiento que de ellos puede tener forjado la propia experiencia del lector. Así, con afán de concretar la personalidad de los protagonistas, de todos los recursos en el arte de caracterizar, fundamentalmente observamos por los personajes estudiados que sus rasgos caracterizadores los proporciona el

narrador, y predomina, por lo tanto, el tipo de personaje presentado y puesto en acción; o sea la caracterización resumida frente a la escenificada. Son muy escasas las narraciones que profundizan en la mente y psicología de sus personajes; así, las notas internas se desprenden de las palabras del narrador, en los relatos en tercera persona, y de la propia actuación del personaje en los escritos en primera persona. Los tipos más extremos y caricaturescos vienen casi siempre caracterizados por su apariencia, su figura física, sus movimientos, sus rasgos repetidos. Cuando más sobresale la caracterización de un personaje por el modo de hablar es precisamente en aquellos relatos en que se recoge bien un ambiente rural, de escaso nivel cultural, con registro idiomático plagado de vulgarismos, o bien se refleja el habla de una región concreta con sus modismos y voces dialectales. La preponderancia de cualquiera de los recursos de caracterización no impide, naturalmente, la presencia de otros, ya que cuanta más información se reciba de los distintos puntos de vista, más completa será la determinación de los personajes. Por otro lado, con la intención de captar lo cotidiano, las distintas capas sociales han estado siempre presentes en el realismo literario, y mucho más en su faceta tradicional, la adoptada en los cuarenta, en donde está ausente el testimonio social

la crítica -que luego surgirá en los cincuenta-. Se refleja una verdad social, deprimida e incluso sórdida, pero se acude a ella no con una intención analítica de compromisos sociales e ideológicos, sino denotativa y sensiblera; aunque con bastante más frecuencia aparece el existir apacible de la burguesía y el mundo deslumbrador de la clase acomodada, que pretende también un efecto de evasión en los lectores, a la vez que muestra una agradable sensación de equilibrio en la jerarquía social, mas aparente que real. Por lo tanto, si bien predomina el protagonista de clase media, son frecuentes los personajes refinados de la alta burguesía y de la aristocracia, y los representantes de las

esferas más humildes siempre están planteados sin ánimo de denuncia y ataque contra la injusticia social, sino que están esbozados con cariño, sin desden hacia ellos, bajo el prisma de la ternura, en donde el lirismo suaviza cualquier aspecto desagradable, aunque en ocasiones llega a un trato excesivamente dulzón y sensiblero. Estudiados también los personajes desde el punto de vista de la edad y del sexo, llegamos a la conclusión que la inmensa mayoría de las historias están protagonizadas por personajes que se encuentran entre los veinte y los treinta y cinco años, aunque no están ausentes otras etapas de la vida. El niño siempre suele aparecer inmerso en un mundo de mayores, en el que él y su cotidiana experiencia encajan como un elemento más, sin eludir alguno de los matices que, inevitablemente, conlleva la infancia y que connotan en mayor o en menor grado ensueño, fantasía, alegría, inocencia, desvalimiento, debilidad, soledad, etc. Niños que con frecuencia comparten protagonismo con los ancianos, en un intento de unión de los extremos del ciclo vital, ya que la soledad, el aislamiento, la manipulación y la marginación, voluntaria o no, se convierten en aspectos comunes. Por otro lado, la pubertad, la adolescencia, viene matizada por la diversión y la alegría; son personajes que por lo general pertenecen a un estatus social acomodado y esto les permite desenvolverse y actuar con muy pocas responsabilidades, a la vez que potencian su sociabilidad al moverse en grupo, en "pandilla", y descubrir los primeros síntomas de las relaciones amorosas. Si la presencia del amor en la configuración de estos jóvenes personajes es importante, también es decisiva cuando surge en otro grupo que se encuentra en esa edad indefinida que supone la madurez. Con ellos se ilustra un estado de vida marcado por la frustración, si vuelven la vista hacia atrás, y por la insatisfacción, si observan el presente, la mayoría de las veces vivido, por diferentes circunstancias, en soledad. Son en general personajes solitarios, con una existencia

monótona y rutinaria, que arrastran una carencia afectiva por su estado de soltería o de viudez. Respecto al sexo, a la condición de personaje hombre o mujer, resaltamos como a lo largo de la década se va afianzando la protagonista femenina, que conseguirá, con el paso de estos primeros años de posguerra, captar la atención de algunos escritores que tratan su problemática con notoria prioridad. Por ahora son impensables ciertos planteamientos feministas ya que en la relación hombre-mujer, esta última es relagada a un segundo plano y ensombrecida por la presencia de aquel. Si hay aires de modernidad, son sólo superficiales y no se profundiza para desentrañar la problemática de su condición, que por otro lado proclama los intereses de la ideología del momento, pues, con la presencia al fondo de la Sección Femenina de Falange, se propaga modélicos comportamientos, en los que imperan la honestidad, la dependencia y una pasividad circunscrita a la rutina de los quehaceres domésticos, aunque no se ignora una tímida presencia en el mundillo laboral. El autor se muestra mucho más clásico que la autora en la intención y en el tratamiento de sus personajes femeninos, ya que sigue siendo más objetivo y se permite, incluso, jugar con la ironía en sus planteamientos, sin olvidar unas mínimas normas de respeto y "buen gusto"; mientras que la autora, desde su propia condición femenina, nunca ridiculiza ciertos comportamientos y situaciones, y en sus relatos, bajo distintos matices dramáticos, amorosos, costumbristas,... también muestran a unos personajes femeninos ejemplares dentro de una moral inquebrantable. Y ambos, autor y autora, coinciden, como hemos dicho, en la no profundización en el análisis del papel de la mujer, aunque su figura se respeta; y en cualquier circunstancia siempre tendrá como punto de referencia al hombre, con cuya presencia o ausencia se convierte en un elemento básico desencadenante del destino de la mujer.

Por último, respecto a otros aspectos estructuradores del cuento, una

vez más recordamos que no parece haber más diferencia que la meramente cuantitativa entre sus recursos técnicos y los empleados en prosas mayores. Y así queda demostrado al aplicar los conceptos de espacio, tiempo, figura del narrador, ... a estos relatos. Por lo que respecta a la estructura formal, resaltamos la estructura tradicional de exposición, nudo y desenlace, que nos lleva a la idea de trama, considerada como la totalidad, una vez concatenados todos estos elementos. En el desarrollo de la estructura, basado en una cronología, se aprecia la marcha de la acción desde su comienzo hasta su final; así obtenemos un "cuento formal" frente al "informal", que no se ajusta a relojes ni calendarios, en donde el principio narrativo no será el principio de una acción. No obstante, sea cuál sea la estructura de un relato, bien formal o informal, en el desarrollo de la trama juega una función decisiva cada una de sus partes desde un punto de vista analítico. La síntesis y la condensación del cuento exige desde un principio crear un ambiente propicio que demuestre la importancia del comienzo para la unidad del relato. Así, el principio no sólo determina el ritmo y la tensión del conjunto, del relato, sino que se muestra en estrecha relación con el desarrollo de la acción y con el final de la historia. Y en este intento de captar la atención, observamos como son varios los métodos para despertar la sorpresa desde el inicio: con exclamaciones o interrogaciones; con afirmaciones tajantes; con la mención de un acontecimiento extraordinario; ... o irrumpir de golpe en el mismo centro de los acontecimientos. Si el comienzo ha de ser impactante, el final de un cuento literario también es uno de los elementos claves, pues la historia alcanza aquí su verdadero sentido. En esta dirección, en más de una ocasión se demuestra que según sea el desenlace así se valora y considera el conjunto. Si partimos de la doble posibilidad que nos ofrece, por un lado, el "cuento abierto" (final abierto), y por otro, el "cuento cerrado" (final cerrado), en los cua-

renta nos encontramos con un número mayor de ejemplares que presentan el final abierto; también considerado como un estímulo más, un recurso más para captar la atención del lector, a quien se le facilita de esta forma la oportunidad de participar en el relato, ya que la acción, al no estar agotada, ofrece un amplio campo de posibilidades de lectura.

Por otro lado, la acción, el tiempo y el espacio son, como se sabe, elementos fundamentales para el arte de narrar, que están tan íntimamente relacionados que no se entienden aisladamente, puesto que todo proceso dinámico se desarrolla en una dimensión espacio-temporal. Mientras que las acciones y el tiempo fluyen, el espacio, aunque puede cambiar, surge como un fondo enmarcador que permanece, y a pesar de ello es una referencia inexcusable para lo que cambia. Si, como se ha dicho, el tiempo es el factor más importante en la composición de una novela, respecto al cuento es igual; en él también la fluencia temporal es uno de los máximos recursos, que goza de una libertad únicamente presionada por las reducidas dimensiones del propio género. Al seguir, en principio, con la terminología y conceptos aportados por Erna Brandenberger, resaltamos la mayor presencia de "cuentos de contracción", frente a los de "situación" y a los "combinados" -estos últimos, los menos utilizados-. En los cuentos de "contracción" hay un desarrollo rectilíneo de la acción, en varios lugares, por lo tanto para evitar un excesivo esquematismo y mantener la intensidad efectiva del relato, el autor acota las etapas más importantes y selecciona los momentos claves que, en conjunto, aparecen como instantáneas sucesivas. En los cuentos de "situación", al desarrollar la historia en un solo escenario y girar alrededor de un punto central, la acción se dilata, en los cuentos de posguerra, hacia el pasado por regla general. Y en los cuentos "combinados", de escasa aparición, es significativo la existencia de aquellos que parten de una situación presente, retroceden hacia el pasado para intentar

una explicación y dejan abierto el acontecer futuro. Como sabemos, el cuento es la narración de una acción que puede transcurrir, en principio, como una sucesión cronológicamente ordenada de acontecimientos, aunque el narrador no siempre nos la presenta en un orden lineal. En los cuentos de los cuarenta son escasísimos los casos en que coincide el "tiempo de la narración" con el "tiempo de la acción narrada", pues en ellos se emplea el tiempo de una forma tradicional, y linealmente se construye una historia que dura, más o menos, varios años o unos instantes, sin perder la idea de tiempo, como una coordenada más en que se sitúan los acontecimientos. Se emplean las retrosecciones y las prospecciones, que apoyan el valor estructurador del tiempo en la historia narrada y acusan el ritmo de la narración, la velocidad que el autor ha querido imprimir a su relato por medio del "tiempo" narrativo. Respecto al espacio, tan relacionado con el tiempo, resaltamos los espacios abiertos y lugares cerrados, con tendencia al ambiente realista-costumbrista, que permite, por otro lado, condicionar el comportamiento de los personajes e influir en su mundo interior; contraste este de espacios abiertos y cerrados que nos lleva a otra oposición, más generalizadora, cuando se enfrentan, se contraponen el campo y la ciudad, y de esta manera surgen escenarios muy localizados que con su fuerza caracterizan a los personajes (ambiente rural, marinerío, etc.).

Por fin, como última conclusión de nuestro estudio, desde el punto de vista del narrador, estos cuentos también presentan un tratamiento tradicional y predomina con diferencia el relato en tercera persona, en el que el narrador está fuera de los acontecimientos, siempre ajeno a la historia que cuenta, aunque como vimos no están ausentes las narraciones en primera persona, tanto con un narrador protagonista como con un narrador testigo. Con las narraciones en tercera persona, las más numerosas, se adopta el punto de vista tradicional

por excelencia, en el que el narrador domina la totalidad de la historia y se mantiene separado del mundo de los personajes, con los que no llega a identificarse; así, el informe que nos ofrece es objetivo. El preferido es el narrador omnisciente, que con su dominio absoluto sobre la trama y los personajes es el único capaz de conocer los pequeños detalles del pasado y el futuro de los protagonistas, e incluso, sabe profundizar, si es necesario, en el interior del personaje y ahondar en las claves de su personalidad. Circunstancia que no se permite en el narrador cuasi-omnisciente, que sin perder el dominio de los acontecimientos y de los personajes, siempre serán observados, tanto unos como otros, desde fuera.

Como aportación documental de nuestro estudio, consideramos de gran utilidad la nómina de cuentos recogida en el apéndice. Con ella no sólo valoramos la cantidad elevada de ejemplares publicados, sino el testimonio de un género a lo largo de un decenio. Además, la relación que ofrecemos y su diferente distribución -años, autores, medios,...-, nos permite comprobar con facilidad aspectos de interés sobre el cuento literario de los cuarenta, tales como los nombres de los autores más difundidos, las revistas consultadas que más cuentos publican, la extensión de los relatos más generalizada, los años que resultan más propicios para el género, etc.

B I B L I O G R A F í A

BIBLIOGRAFÍA APARECIDA EN LOS AÑOS CUARENTA

A. DE INTERÉS GENERAL (Contexto, teoría y técnica narrativas, autores,...)

ALVAREZ FERNANDEZ-CANEDO, Jesús, "La guerra en la novela española (1936-1947)"

Arbor, Tomo XII, enero-1949, nº37, páginas 60-68.

---"La joven novela española: 1936-1947", Revista de la Universidad De Oviedo

Vol. XLIX-L, 1948, p. 45-79.

ARCO, Juan del, Novelistas españoles contemporáneos, Antología recopilada por

Juan del Arco, Madrid, Edit. Aldecoa, 1944.

ARRARAS, Joaquín, "Fernández Flórez: El periodista, el novelista y el hombre

de humor", Cuadernos de Literatura, Tomo III, enero-febrero 1948, p. 9-12.

AYLLON, Octavio, "Angeles Villarta contra sí misma", Domingo, año VIII, nº380,

28-mayo-1944, p. 3.

BAQUERO GOYANES, Mariano, "Tiempo y 'tempo' en la novela", Arbor, Tomo XI,

septiembre-octubre 1948, nº 33-34, págs. 85-94.

---"Sobre la novela y sus límites", Arbor, Tomo XIII, junio-1949, nº 42, págs.

271-283.

BONMATI DE CODECIDO, Francisco, "La novela y el novelista", Juventud, nº 68,

II época, 24-enero-1945, página 6.

BORRAS, Tomás, "Conócete a tí mismo. Escritor en crítica consigo", La Estafeta

Literaria, nº 21, 15-febrero-1945, p.5.

BUSVIOCEANU, Alejandro, "Letra y espíritu. España en su nueva constelación"

Insula, nº 42, 1949, página 8.

CABAÑAS, Pablo, "Pemán, prosista (Notas de lectura)", Cuadernos de Literatura, Tomo VI, nº 16-17-18, julio-diciembre 1949, páginas 193-219.

CAMBA, Francisco, "Conócete a tí mismo. Escritor en crítica consigo", La Estafeta Literaria, nº 25, 25-abril-1945, p.19.

CASTRO, Cristobal de, "Conócete a tí mismo. Escritor en crítica consigo", La Estafeta Literaria, nº 20, 30-enero-1945.

CELA, Camilo José, "A vueltas con la novela", Insula, año II, nº 17, 15-mayo-1947, p.1.

---"Conócete a tí mismo. Escritor en crítica consigo", La Estafeta Literaria, 10-junio-1945.

CONSIGLIO, Carlo, "Wenceslao Fernández Flórez, como definidor del humorismo", Cuadernos de Literatura, Tomo III, enero-febrero 1948, p. 55-60.

Cuadernos Hispanoamericanos, "El Premio Nadal de Novela 1948", número 7, enero-febrero 1949, p.178-179.

---"Premios literarios españoles 1948", nº 7, enero-febrero 1949, p.175-76-77.

---"Revistas españolas de 1948", nº 7, enero-febrero 1949, p. 202-3-4-5.

Destino, "Pombo Angulo, en reposo", año XII, 2ª ep. nº 558, 17-abril-1948, p. 12-13.

---"Marquerie, el risueño pesimista", año XII, 2ª ep. nº 566, 12-junio-1948, p. 13.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, "El humorismo de Tomás Borrás", Cuadernos de Literatura Contemporánea, número 1, 1942, p.48.

---"Fernández Flórez en El bosque animado de su humorismo", Cuadernos de Literatura, Tomo III, enero-febrero 1948, p. 15-38.

Estafeta Literaria, La, "Después de las armas, el discurso de la letras", nº 33, 10-septiembre-45, p. 16-17. Varios.

---"La técnica de novelar", nº 11, 25-agosto-1944, p. 9. Varios.

- "Revistas literarias que salieron en 1945", nº 40, Extr. 1946, p. 33.
- ESTELRICH, Juan, "Sebastián Juan Arbó y la novela", Destino, año XIII, 2ª ep. nº 604, 5-marzo-1949, p. 17.
- FERNANDEZ ALMAGRO, Melchor, "Ante la literatura del 44", Sí, año II, nº 104, 2-enero-1944, p. 1-2.
- FERNANDEZ-CAÑEDO, Jesús A., "La guerra en la novela española, 1936-1947", Arbor, Madrid, XII, 1949, p. 60-67.
- FERNANDEZ FLÓREZ, Wenceslao, El humor en la literatura española (Discurso de ingreso en la Academia), Madrid, Real Academia Española, 1945, 20x14, 362 p.
- FOTOS, "El público que los novelistas prefieren para sus obras", año VII, nº 323, 8-mayo-1943.
- "Victor Espinós", año XI, nº 566, 3-enero-1948.
- "Los escritores y el mar", año VIII, nº 399, 22-octubre-1944 (Menciona a José Francés, Lope Mateo,... entre otros).
- "Concha Espina o La juventud del espíritu", año VI, nº 284, 8-agosto-1942.
- "¿Por cuál de sus trabajos siente Vd. más cariño y cuál sin embargo le dió más fama?" (Sobre los que ilustran), año VI, nº 284- 8-agosto-1942.
- "Cómo es y cómo trabaja Sánchez Silva", año X, nº 521, 22-febrero-1947.
- FRANCES, José, "Aquel Cuento Semanal", Domingo, Madrid, año VIII, nº 405, 19-noviembre-1944, p. 7.
- "Conócete a tí mismo. Escritor en crítica consigo", La Estafeta Literaria, Madrid, 25-agosto-1945.
- GARCIA MARTI, Victoriano, "Conócete a tí mismo. Escritor en crítica consigo", La Estafeta Literaria, Madrid, 25-abril-194, p. 19..
- GARCIA SERRANO, Rafael, "Conócete a tí mismo. Escritor en crítica consigo", La Estafeta Literaria, Madrid, 30-enero-1945, p. 7.
- GONZALEZ ANAYA, S., "Conócete a tí mismo. Escritor en crítica consigo", La Es-

- tafeta Literaria, Madrid, 25-septiembre-1945, p. 15.
- LEDESMA MIRANDA, Ramón, "Conócete a tí mismo. Escritor en crítica consigo", La Estafeta Literaria, Madrid, 10-septiembre-1945, p. 15.
- MAJÓ, Ricardo ("Framis"), "Conócete a tí mismo. Escritor en crítica consigo", La Estafeta Literaria, Madrid, 25-junio-1945, p. 5.
- MARTINEZ CACHERO, José María, ~~Novelistas españoles de hoy~~, Oviedo, S.E.U., 1945
- PUENTE, José Vicente, "Juan Antonio Zunzunegui al habla", Fotos, Madrid, año VII, nº 346, 16-octubre-1943.
- "Julia Maura o al vocación literaria", Fotos, Madrid, año VII, nº 349, 6-noviembre-1943.
- "Rafael García Serrano", Fotos, Madrid, año VII, nº 353, 4-diciembre-1943.
- REYES HUERTAS, Antonio, "Conócete a tí mismo. Escritor en crítica consigo", La Estafeta Literaria, Madrid, octubre-1945, p.18.
- ROSALES, Luis, "La importancia de la acción en la novela", Sí, año II, número 88, 12-septiembre-1943, p. 3-5.
- SAENZ DE HEREDIA, José Luis, "Conócete a tí mismo. Escritor en crítica consigo", La Estafeta Literaria, Madrid, 25-junio-1945, p. 5.
- SERIS, H., "La generación española de 1936", Books Abroad, Norman, Oklahoma, 1945, p. 336-340.
- SERRANO, Eugenia, "Panorama de la literatura femenina actual", Finisterre, año VI, nº 35, marzo-1948, p. 284-288.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, "Más notas sobre la novela", Sí, año II, 12-IX-1943, nº 88, p. 6-7.
- "Sobre las confesiones literarias", Haz, Ep. IV, nº 22, junio-1945, p. 30-31.
- "Los problemas de la novela española contemporánea", Arbor, Tomo IX, nº 27, marzo-1948, p. 395-400.

- VILLARTA, Angeles, "Angeles Villarta contra Wenceslao Fernández Flórez", Domingo, Madrid, año VIII, nº 366, 20-febrero-1944, p. 3.
- "Angeles Villarta contra Pío Baroja", Domingo, Madrid, año VIII, nº 367, 27-febrero-1944, p. 3.
- "Angeles Villarta contra Alfredo Marqueríe", Domingo, Madrid, año VIII, nº 369, 12-marzo-1944, p. 3.
- "Angeles Villarta contra Francisco de Cossío", Domingo, Madrid, año VIII, nº 370, 19-marzo-1944, p. 3.
- "Angeles Villarta contra Luis Antonio de Vega", Domingo, Madrid, año VIII, nº 373, 9-abril-1944, p. 3.
- "Angeles Villarta contra Federico García Sanchiz", Domingo, Madrid, año VIII, nº 375, 23-abril-1944, p. 3.
- "Angeles Villarta contra Victor de la Serna", Domingo, Madrid, año VIII, nº 378, 14-mayo-1944, p. 3.
- "Angeles Villarta contra José María Pemán", Domingo, Madrid, año VIII, nº 379, 21-mayo-1944, p. 3.
- ZUNZUNEGUI, Juan Antonio, "La novela y el estilo o el conflicto entre el arte y la vida", Sí, año II, nº 88, 12-septiembre-1943, p. 8.
- "Conócete a tí mismo. Escritor en crítica consigo", La Estafeta Literaria, Madrid, 25-mayo-1945, p. 22.
- ZÚÑIGA, Angel, "Fernández Flórez, en Barcelona", Destino, Barcelona, año XII, 2ª ep., nº 591, 4-diciembre-1948, p. 14.

B. CON REFERENCIAS AL GÉNERO "CUENTO"

- AZORIN (José Martínez Ruiz), "El arte del cuento", ABC, nº 11.821, 16-enero-1944.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, El cuento español en el siglo XIX, Madrid, C.S.I.C., 1949.
- "Los imprecisos límites del cuento", Revista de la Universidad de Oviedo, enero-abril, 1947.
- "El cuento popular español", Arbor, Tomo IX, marzo-1948, nº 27, p.471-474.
- "Clarín, creador del cuento español", Cuadernos de Literatura, Tomo V, nº 13-14-15, enero-junio 1949, págs. 145-169.
- BLANCO SOLER, Carlos, "La vida atormentada de Samuel Ros", Cuadernos de Literatura, septiembre-octubre 1947, páginas 273-294.
- Samuel Ros. Antología, 1923-1944, Madrid, Editora Nacional, 1948.
- BOHIGAS, Pedro, Los mejores cuentistas españoles, Compilados por P. Bohigas, Madrid, Edit. Plus Ultra, 1946. 2 vols.
- CABAÑAS, Pablo, "En nada de tiempo de Jorge Campos", Cuadernos de Literatura, Tomo V, nº 13-14-15, enero-junio 1949.
- "Pemán, prosista (Notas de lectura)", Cuadernos de Literatura, Tomo VI, nº 16-17-18, julio-diciembre 1949, páginas 193-219.
- "Dos obras de Concha Espina", Cuadernos de Literatura Contemporánea, nº 5-6, 1942, p. 327.
- CAMPOS, Jorge, "Cuentos humildes de Vicente Soto", Cuadernos de Literatura, Tomo IV, nº 10-11-12, julio-diciembre 1948, p.321-322.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, "Un cuento rumano", Cuadernos de Literatura Contemporánea, nº 11-12, 1943, p. 485-486. (Sobre Por la muerte a la vida de Virginia Cotrus, Madrid, 1944)

ESPINA, Concha, "Historias sin amor de hombre de Joaquín de Castro", Cuadernos de Literatura, mayo-junio 1947, p. 500-501.

Estafeta Literaria, La, "Cuentos, muchos cuentos", nº22, 28-febrero-1945, p.9.

Varios.

---"De la cantidad y de la calidad", nº 40, Extr. 1946, p. 26-27. Varios.

---"Colorín, colorado, el cuento no se ha acabado", nº 2, 20-marzo-1944, p. 9.

Varios.

Fotos, "Cuentos y cuentas de Samuel Ros", año VI, nº 274, 30-mayo-1942.

---"Juan Antonio Zunzuneguí y su nueva serie de cuentos", año VI, nº 281, 18-julio-1942.

FROST, Lesley, "Panorama de la novela corta norteamericana", Insula, Madrid, nº 7 (15-julio-1946, p.4), nº 8 (15-agosto-1946, p.5), nº 9 (15-septiembre-1946, p.4)

LABORDA, Clemencia, "Los cuentos de Florentina del Mar", Cuadernos de Literatura Contemporánea, Madrid, nº 11-12, 1943, p. 484-485.

---Soplo que va y no vuelve, Cuadernos de Literatura Contemporánea, Madrid, nº 15, 1944, p. 300-301.

LIDA, María Rosa, El cuento popular hispanoamericano y la literatura, Buenos Aires, Universidad, 1941.

MAR, Florentina del (Carmen Conde), "Cuentos del viejo Nilo", en Cuadernos de Literatura Contemporánea, Madrid, nº 15, 1944, p. 8.

MARANÓN, Gregorio, "Los cuentos de Osvaldo Orico. El cuento como género literario", Insula, año II, nº 16, 15-abril-1947, p. 8.

MORALES, R., "Dos hombres y dos mujeres en medio", en Cuadernos de Literatura Contemporánea, Madrid, nº 13-14, 1944, p. 112-113.

PÉREZ VALIENTE, Salvador, "Amor a las cosas", Cuadernos de Literatura Contemporánea, nº 13-14, 1944, p. 130-131.

- "Unas narraciones de José Francés", Cuadernos de Literatura Contemporánea, nº 2, 1942, p. 99.
- ROMO, Josefina, Cuentistas españoles de hoy. Selección y Prólogo de Josefina Romo, Madrid, Edit. Febo, 1944.
- "El secreto del lago y otros cuentos", Cuadernos de Literatura Contemporánea, nº 9-10, 1943, p. 351.
- "Cuentos con cielo", Cuadernos de Literatura Contemporánea, nº 11-12, 1943 p. 479-480.
- ROS, Samuel, "Cuento de Navidad", Vértice, Madrid, nº 50-51, 1941.
- SAÍNZ DE ROBLES, Federico, ed., Cuentistas españolas contemporáneas. Nota preliminar de F. Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar, Col. Crisol, nº 176, 1946.
- Cuentistas españoles del siglo XX. Nota Preliminar de F. Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar, Col. Crisol, nº 126, 1945 (1960)
- SERRANO, Eugenia, "Repasando veinte años de la vida española con Manuel Halcón", Fotos, año XI, nº 615, 11-diciembre-1948.
- VARELA, José Luis, "Tomás Borrás y sus cuentos", Cuadernos de Literatura, noviembre-diciembre de 1947, p. 566-567.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, "Cuentas y cuentos de Samuel Ros", Cuadernos de Literatura Contemporánea, nº 2, 1942, p. 99.

BIBLIOGRAFÍA POSTERIOR A LA DÉCADA DE LOS CUARENTA

C. DE INTERÉS GENERAL (Contexto, teoría y técnica narrativas, autores,...)

- ABELLAN, José Luis, La cultura en España (Ensayo para un diagnóstico), Madrid, Edicusa, 1971.
- ABELLAN, Manuel L., "Censura y producción literaria inédita", Insula, Madrid, nº 359, Octubre-1976, p. 3.
- Censura y creación literaria en España (1939-1976), Barcelona, Ediciones Península, 1980.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de, Teoría de la Literatura, Madrid, Gredos, 1972.
- ALBORG, Juan Luis, Hora actual de la novela española I, Madrid, Taurus, 1958.
- Hora actual de la novela española II, Madrid, Taurus, 1962 (2ª ed., 1968)
- ALVAREZ PALACIOS, Fernando, Novela y cultura en la España de postguerra, Madrid, Edicusa, 1975.
- AMORÓS, Andrés, Introducción a la novela contemporánea, Madrid, Cátedra, 1974.
- "Notas para el estudio de la novela española actual (1939-1968)", Vida Hispánica, XVI, 1968, p. 7-13.
- "Perspectiva y novela", en Historia y estructura de la obra literaria, Madrid, CSIC, 1971.
- ANDUJAR, Manuel, "Aproximación a la narrativa de Jorge Campos", Arbor, nº 395, noviembre-1978.
- ARANGUREN, José Luis, "Características del pensamiento de la generación del 36", Symposium, Syracuse, XXII, 1968, páginas 112-117.
- AYALA, Francisco, Reflexiones sobre la estructura narrativa, Madrid, Taurus, 1970.

- "Función social de la literatura", Revista de Occidente, Madrid, nº10, enero, 1964, p. 97-122.
- AYESTA, Julián, "Helena o el mar de un verano (De una carta al editor)", Insula, nº 77, 1952, páginas 10-11.
- "El autor habla de su obra", Insula, nº 77, 1952, págs. 10-11.
- BARRERO PÉREZ, Oscar, La novela existencial española de posguerra, Madrid, Gre-dos, 1987.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, Proceso de la novela actual, Madrid, Rialp, 1963.
- "La novela española de 1939 a 1953", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, nº 67, julio-1955, p. 81-95.
- BASANTA, Angel, Literatura de la postguerra: La narrativa, Madrid, Cincel, 1981.
- BENEYTO, Antonio, Censura y política en los escritores españoles, Barcelona, Euros, 1975.
- Manifiesto español o una antología de narradores, Barcelona, Ediciones Mar-te, 1973. (Contiene 181 autores)
- BERGÉS, Consuelo, Índice de artículos y trabajos aparecidos en "Insula" 1946-1956, Madrid, 1958.
- BERGSON, Henri, La risa, Madrid, Espasa Calpe, 1973 (2ª ed. 1986).
- BOURNEUF, R. y OUELLET, R., "Los personajes", La novela, Barcelona, Ariel, 1975
- BOUSONO, Carlos, "Significación de los géneros literarios", Insula, nº 281, abril-1970.
- "Novela española en la postguerra", Revista Nacional de Cultura, Caracas, 1957, nº 124, páginas 157-167.
- CARDONA, Rodolfo, ed., Novelistas españoles de postguerra, Madrid, Taurus, 1976.
- CARRERO ERAS, Pedro, "Jorge Campos y la postguerra al día siguiente", Insula, nº 474, mayo-1986, p.9.

- CASTAGNINO, Raúl H., El análisis literario, Buenos Aires, Nova, 1965 (5ª ed.)
- CASTELLET, José María, La hora del lector (Notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros días), Barcelona, Seix Barral, 1957.
- CONTE, Rafael, "El humor que no pudo hacerse perdonar", Ayuntamiento de La Coruña Homenaje a Wenceslao Fernández Flórez, 1985, p. 65-68.
- CORRALES EGEA, José, La novela española actual (Ensayo de ordenación), Madrid, Edicusa, 1971.
- CORREA CALDERÓN, Evaristo, "El cuadro de costumbres", en Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y Realismo, al cuidado de Francisco Rico Tomo V (ed. Iris M. Zavala), Barcelona, Crítica, 1982, págs. 349-354.
- Cuadernos hispanoamericanos, números 337-338, julio-agosto 1978. Homenaje a Camilo José Cela.
- CHABAS, Juan, Literatura española contemporánea. 1898-1950, La Habana, Cultural, 1952.
- DELGADO LEÓN, Feliciano, Técnica del relato y modos de novelar, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1973.
- DÍAZ, Elías, Notas para una historia del pensamiento español actual (1939-1973), Madrid, Edicusa, 1974.
- DÍAZ PLAJA, Fernando, La postguerra española en sus documentos, Barcelona, Plaza-Janés, 1970.
- DOMINGO, José, La novela española del siglo XX. 2.-De la postguerra a nuestros días, Barcelona, Lábor, 1973.
- "La prosa narrativa hasta 1936", en Historia de la literatura española, ed. Jose María Díez Borque, Tomo IV: Siglo XX, Madrid, Taurus, 1980, págs. 71-121
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, "Esquema de la novela española contemporánea", Clavileño, nº 5, 1950, p. 15-28.
- FERNÁNDEZ AREAL, Manuel, La libertad de prensa en España (1938-1971), Madrid,

Edicusa, 1971.

FERNANDEZ-CANEDO, Jesús A., "Tres formas de la novela actual", Archivum, Universidad de Oviedo, VII, 1957, p. 147-169.

FERNANDEZ SANTOS, Jesús, Siete narradores de hoy (antología), Madrid, Taurus, Col. "Temas de España", 1969 (2ª ed.).

FERRER, Olga P., "La literatura española tremendista y su nexa con el existencialismo", Revista Hispánica Moderna, Nueva York, XXII, 1956, p. 297-303.

---"Las novelistas españolas de hoy", Cuadernos Americanos, México, CXVIII, 1961, p. 211-223.

FERRERAS, José Ignacio, Tendencias de la novela española actual (1931-1969), París, Ediciones Hispanoamericanas, 1970.

FORSTER, E. M., Aspectos de la novela, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1961.

FRAILE, Medardo, Samuel Ros (1904-1945). Hacia una generación sin crítica, Madrid, Prensa Española, Col. El Soto, 1972.

GARCIA SERRANO, Rafael, "Las 'novelas del 36'. El tema de la guerra en nuestra literatura", La Nueva España, Oviedo, 3-abril-1955, p. 17.

GARCIA-VIÑO, Manuel, Novela española de la postguerra, Madrid, Publicaciones Españolas, 1971.

---"Ignacio Aldecoa, al margen del realismo", Nuestro tiempo, nº 187, enero de 1970, p. 34 y ss.

GIL, I. M., "Sobre la generación de 1936", Symposium, Syracuse, XII, 1968, p. 107-111.

GIL CASADO, Pablo, La novela social española, Barcelona, Seix Barral, 1968 (2ª ed. 1973).

GODOY GALLARDO, Eduardo, "Índice crítico-bibliográfico del Premio Nadal, 1944-1968", Mapocho, Santiago de Chile, nº 22, 1970, p. 109-136.

GOODMANN, P., La estructura de la obra literaria, Madrid, Siglo XXI, 1971.

- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar, Ensayos sobre literatura social, Madrid, Guadarrama, 1971.
- GÓMEZ SEMPERE, Josefa, Indices de la revista "Insula" (1946-1983), Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1983.
- GULLÓN, Ricardo, "Idealismo y técnica en Camilo José Cela", Insula, nº 70, Madrid, octubre-1952.
- HOYOS, Antonio de, Ocho escritores actuales, Murcia, 1954.
- IGLESIAS LAGUNA, Antonio, Treinta años de novela española, 1938-68, Madrid, Prensa Española, Vol I, 1969.
- ILIE, Paul, La novelística de Camilo José Cela, Madrid, Gredos, 1978 (2ª ed.)
- ILLANES ADARO, Graciela, La novelística de Carmen Laforet, Madrid, Gredos, 1971.
- JIMÉNEZ, Salvador, Españoles de hoy, Madrid, Editora Nacional, 1966.
- JOVÉ, José María, "El mundo literario de Julián Ayesta", Insula, Madrid, nº77, 1952, p. 3.
- KAYSER, W., Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid, Gredos, 1968 (4ª ed.)
- KRONIK, J. W., "Cela, Buero y la generación de 1936: Raigambre de una visión histórica", Symposium, Syracuse, XXII, 1968, p. 118-22.
- EDESMA MIRANDA, Ramón, "Nuestra novela entre ayer y hoy (1925 - 1960)", La Estafeta Literaria, Madrid, nº 209, 15-enero-1961.
- LÓPEZ, Francisco, "Acotaciones sobre una novelística olvidada", Insula, Madrid, nº 466, septiembre-1985, p. 14-15. (Centenario de Wenceslao Fernández Flórez, 1885-1964).
- LUKACS, Georg, "El problema de la perspectiva", en Problemas del realismo, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1966, 396-402.
- MAINER, José Carlos, Falange y literatura, Barcelona, Labor, 1971.
- "Las revistas de la Falange", en Francisco Rico, ed. Historia y crítica de

- la literatura española, VII, Barcelona, Crítica, 1984, p. 792-799.
- "La revista Escorial en la vida literaria de su tiempo (1941-1950)", Insula 1969, nº 271 (p.3-4) y nº 274 (p.3)
- MARRA-LÓPEZ, José Ramón, "Carmen Laforet: novelista perdida y reencontrada", Insula, Madrid, nº 203, 1963, p. 4.
- "Los novelistas de la generación de 1936", Insula, Madrid, nº 224-225, julio-agosto 1965.
- MARTÍN GAITE, Carmen, Desde la ventana, Madrid, Espasa Calpe, 1987.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María, La novela española entre 1939 y 1969 Historia de una aventura, Madrid, Castalia, 1973. Edición ampliada: Historia de la novela española entre 1936 y 1975, 1979.
- "Novelistas jóvenes y panorama editorial en la década de los 40", Arriba, Madrid, 19-mayo-1977, p. 23-24.
- MEJÍA NIETO, A., Tres ensayos. Teatro. Novela. Cuento, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1959.
- MONTES, María José, La guerra española en la creación literaria (ensayo bibliográfico), Madrid, anejo 2º de "Cuadernos Bibliográficos de la Guerra de España (1936-1939)", Universidad de Madrid, 1970.
- ORAN, Fernando, Novela y semidesarrollo (Una interpretación de la novela hispanoamericana y española), Madrid, Taurus, 1971.
- Explicación de una limitación: La novela realista de los años 50 en España, Madrid, Taurus, 1971.
- NORA, Eugenio de, La novela española contemporánea, Madrid, Gredos, 3 vols., 1ª ed. 1958-1962. 3ª ed. aumentada 1963-1970.
- NÚÑEZ, Antonio, "Encuentro con Francisco García Pavón", Insula, Madrid, nº 255, febrero-1968.
- "Encuentro con Elena Soriano", Insula, Madrid, nº 475, junio-1986, p.1 y 12

- ORTEGA Y GASSET, José, "Sobre el punto de vista en las artes", en La deshumanización del arte, Madrid, Revista de Occidente, 1970 (10ª ed.) p. 187-209.
- Ideas sobre la novela y Meditaciones del Quijote, Madrid, Espasa-Calpe, 2ª ed. 1969.
- OSUNA, Rafael, Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939, Valencia, Pre-textos, 1986.
- PALOMO, María del Pilar, "La novela española en lengua castellana (1939-1965)" p. 697-733 del volumen VI de "Historia General de las Literaturas Hispánicas", Barcelona, Vergara, 1968.
- PABST, Walter, La novela corta en la teoría y en la creación literaria (Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas), Madrid, Gredos, 1972.
- PÉREZ GALLEGO, C., Morfono velística, Madrid, Fundamentos, 1973.
- PÉREZ MINIK, D., Novelistas españoles de los siglos XIX y XX, Madrid, Guadarrama, 1957.
- Quién es quién en las letras españolas, Madrid, INLE, 1969.
- RICO, Francisco, ed., Historia y crítica de la literatura española: Domingo Ynduráin, Epoca contemporánea: 1939-1980, VIII, Barcelona, Crítica, 1981.
- IDRUEJO, Dionisio, "La vida intelectual en el primer decenio de la postguerra" Triunfo, nº 507, extra: 17-VI-1972, p. 72.
- ROBERTS, Gemma, Temas existenciales en la novela española de postguerra, Madrid, Gredos, 1973 (2ª ed. 1978)
- RODRÍGUEZ, Josefina, Los niños de la guerra, Madrid, Anaya, 1983 (2ª ed. 1984)
- ROGERS, P. P., Diccionario de seudónimos literarios españoles, Madrid, Gredos, 1977.
- RUBIO, Fanny, Revistas poéticas españolas 1939-1975, Madrid, Turner, 1976.
- RUBIO, Rodrigo, Narrativa española 1940-1970, Madrid, Epesa, 1970.

- SABATO, E., El escritor y sus fantasmas, Buenos Aires, Aguilar, 1971 (2ª ed.)
- SAINZ DE ROBLES, Federico, La novela española en el siglo XX, Madrid, Pegaso, 1957,
- SALVADOR, Tomás, La novela española en la postguerra, Madrid, Publicaciones Españolas, 1955, Nº 189 de la serie "Temas españoles".
- SANTOS, Dámaso, Generaciones juntas, Madrid, Bullón, 1962 (Selección personal de 72 retratos)
- SANZ VILLANUEVA, Santos, Tendencias de la novela española actual (1950-1970) Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972.
- Historia de la novela social española (1942-1975), 2 vols., Madrid, Alhambra, 1980.
- Historia de la literatura española. Literatura actual, Barcelona, Edit. Ariel, 1984.
- "Fernández Flórez y la novelística coetánea", Ayuntamiento de La Coruña Homenaje a Wenceslao Fernández Flórez, 1985, p. 21-26.
- SIMÓN DÍAZ, José, Manual de Bibliografía de la Literatura Española, Madrid, Gredos, 1980 (3ª ed. refundida, corregida y aumentada)
- SINOVA, Justino, La censura de Prensa durante el franquismo, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- SOBEJANO, Gonzalo, Novela española de nuestro tiempo, Madrid, Prensa Española, 1975, 2ª edición corregida y ampliada.
- "Direcciones de la novela española de posguerra", Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español, vol. IV, nº 6, marzo-1972, p. 58-73.
- SPIRES, Robert C., La novela española de posguerra, Madrid, Cupsa, 1978.
- TACCA, Oscar, "La voz del narrador en la estructura narrativa", en Historia y estructura de la obra literaria, Madrid, C.S.I.C, 1971, p. 137-147.
- Las voces de la novela, Madrid, Gredos, 1973.

- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, Panorama de la Literatura Española Contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1956.
- "Esbozo de una teoría del personaje literario", Cuadernos del Idioma, nº 3 Edit. Códex, Buenos Aires, 1965, p. 67-86.
- TUDELA, Mariano, "El humor y Wenceslao Fernández Flórez", Ayuntamiento de La Coruña Homenaje a W.F.F., 1985, p. 59-64.
- VIGUERA, Ana María, "Carta abierta a Julián Ayesta", Insula, Madrid, nº 80, 1952, p. 5.
- VILAS, S., El humor y la novela española contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1968.
- VILLAN, Javier, "Carmen Martín Gaité habitando en el tiempo", La Estafeta Literaria, Madrid, nº 549, 1-octubre-1974.
- VILLANUEVA, Darío, Estructura y tiempo reducido en la novela, Valencia, Bello, 1977.
- "La novela", en Letras españolas 1976-1986, Madrid, Castalia, 1987, páginas 19-64.
- WELLEK, R., y WARREN, A., Teoría literaria, Madrid, Gredos, 1959 (2ª ed.)
- YERRO VILLANUEVA, Tomás, Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual, Pamplona, Eunsá, 1977.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, Camilo José Cela (Acercamiento a un escritor), Madrid, Gredos, 1962.

D. CON REFERENCIAS AL GÉNERO "CUENTO"

- ALONSO, Santos, "Contar, crear libremente", La Nuevas Letras, Almería, nº 8, 1988.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, El cuento español, Buenos Aires, Columba, 1959.
- Teoría y técnica del cuento, Buenos Aires, Marymar, 1979
- APARICIO, Juan Pedro, "La navegación del cuento", Insula, nº 495, febrero-1988, p. 23.
- ASÍS, Dolores de, "Medardo Fraile. El cuento, oficio literario", Eidos, Madrid nº 19, 1963.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, ¿Qué es el cuento?, Buenos Aires, Editorial Columba, 1967.
- "Los cuentos de Baroja", Cuadernos Hispanoamericanos, LXXXIX, nº 265-267, 1972, páginas 408-26.
- Antología de cuentos contemporáneos, con Estudio Preliminar, Madrid-Barcelona, Lábor, 1964.
- BARTHES, Roland, "Introducción al análisis estructural de los relatos", Análisis estructural del relato, Buenos Aires, Columba, 1967.
- ASANTA, Angel, Literatura de la postguerra: La narrativa, Madrid, Cincel, 1981.
- BERLANGA, Andrés, "Sobre el cuento", Insula, nº 495, febrero-1988, p. 24.
- BOSCH, Juan, Teoría del cuento, Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela, 1967.
- BRANDENBERGER, Erna, Estudios sobre el cuento español contemporáneo, Madrid, Editora Nacional, 1973.
- CAMPOS, Jorge, "Divagaciones desde España en torno al cuento hispanoamericano", El cuento hispanoamericano ante la crítica, Estudios recogidos por E.

- Pupo-Walker, Madrid, Castalia, 1973.
- CANO, José Luis, "Francisco García Pavón nos habla del cuento", Insula, Madrid nº 152-153, julio-agosto 1959, p.19.
- CASTAGNINO, Raúl, ~~Cuento-Artefacto y Artificios del Cuento~~, Buenos Aires, Nova 1977.
- CORRALES EGEA, José, "Sobre Los cuentos de mamá de García Pavón", Insula, nº 84, 1952, p.2.
- CORTAZAR, Julio, "Algunos aspectos del cuento", ~~Casa de las Américas~~, nº 15-16 1962-1963, pp.3-14. Reedición en ~~Casa de las Américas~~, nº 31, 1968, pp. 178-186.
- "Del cuento breve y sus alrededores", en ~~El último round~~, México, Siglo XXI 1969, 4ª edición, 1974, pp. 59-82.
- DIAZ CORREAS, Carmen, ~~Lo que usted debe saber para escribir cuentos cortos o lo que debe saber el lector del cuento corto y lo que no puede ignorar el cuentista~~, Madrid, Cruce, 1971.
- DIEZ RODRIGUEZ, Miguel, ~~Antología del cuento literario~~, Madrid, Alhambra, 1985.
- DOMINGO, José, ~~La novela española del siglo XX. 2.-De la postguerra a nuestros días~~, Barcelona, Lábor, 1973.
- "Perennidad del cuento", Insula, nº 319, 1973, página 5.
- FRAILE, Medardo, "El cuento y su categoría literaria", ~~Informaciones~~, Madrid, 22-octubre-1955, p.5.
- "Crónica de mí mismo y alrededores", ~~Las Nuevas Letras~~, Almería, nº 8, 1988, p. 70-79.
- ~~Cuento español de posguerra (Antología)~~, Edición de, Madrid, Cátedra, 1986.
- "Novela y cuento 1957", ~~La Estafeta Literaria~~, Madrid, nº 110-111, Especial fin de año 1957, p. 7-8.
- GARCIA PAVON, Francisco, ~~Antología de cuentistas españoles contemporáneos~~

- (1939-1966), Madrid, Gredos, 1959 (3ª ed. 1976).
- ~~Antología de cuentistas españoles contemporáneos II (1966-1980)~~, Madrid, Gredos, 1984.
- GONZALEZ LÓPEZ, Emilio, "El cuento de Pío Baroja ~~Vidas sombrías~~ del simbolismo al existencialismo", Insula, Madrid, 1969.
- GULLÓN, Ricardo, Introducción a Cuentos para lectores cómplices de Antonio Pereira, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- HIERRO, José, "El cuento como género literario", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, nº 61, enero-1955, p.60-66.
- Insula, "Defensa del cuento", en "La Flecha en el Tiempo", nº 113, 1955, p.2.
- "Los límites de la narración", en "La Flecha en el Tiempo", nº 65, 1951, página 8.
- "Auge del cuento", en "La Flecha en el Tiempo", nº 150, 1959, p. 2.
- "El cuento I", en "El Estado de la Cuestión", nº 495, febrero-1988, p.21-24
- "El cuento II", en "El Estado de la Cuestión", nº 496, marzo-1988, p. 21-24
- LANCELOTTI, Mario A., De Poe a Kafka: para una teoría del cuento, Buenos Aires Edit. Universitaria, 1965.
- MAINER, José Carlos, "Prólogo" a Ideología y texto en 'El Cuento Semanal' (1907-1912), Varios, Madrid, Ediciones de la Torre, 1986.
- MARRA-LÓPEZ, José Ramón, "El cuento español de Anderson Imbert" (R), Insula, Madrid, nº 164-165, 1960, p. 15.
- "Ana María Matute; Novelas y Cuentos", Insula, Madrid, nº 186, mayo-1962.
- MARTÍN GAITE, Carmen, Cuentos completos, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- El cuento de nunca acabar, Madrid, Trieste, 1983.
- MARTÍN NOGALES, José Luis, Los cuentos de Ignacio Aldecoa, Madrid, Cátedra, 1984.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María, "El cuento de nunca acabar", en Saber leer "Re-

vista crítica de libros", nº 18, octubre-1988, p. 7.

MASTRANGELO, Carlos, El cuento argentino. Contribución al conocimiento de su historia, teoría y práctica. Buenos Aires, Hachette, 1963.

MATUTE, Ana María, "Perennidad del cuento", Insula, Madrid, nº 319, 1973, p.5.

MEJÍA NIETO, A., Tres ensayos. Teatro. Novela. Cuento. Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1959.

MELETINSKI, E., Estudio estructural y tipológico del cuento, Buenos Aires, Rodolfo Alonso, 1972.

MENDOZA FILLOLA, Antonio, Dos metodologías para analizar la estructura del cuento: Propp y Todorov, A.M. Fillola, S.L., D.L., 1980.

MERINO, José María, "El cuento: Narración pura", Insula, nº 495, febrero-1988, p. 21.

MILLÁN JIMÉNEZ, Joaquín, "El cuento literario español en los años 40. Un género a flote", Las Nuevas Letras, Almería, nº 8, 1988, p. 80-86.

MILLAS, Juan José, "Lo que cuenta el cuento. El auge del relato breve", en El País, domingo 1 de noviembre de 1987, pp. 21-22.

MORA, Gabriela, En torno al cuento: De la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica, Madrid, Ediciones José Parrúa Turanzas, S.A., 1985.

IRGAZ, Manuel, "Los cuentos ejemplares de José María Sánchez Silva", Cuadernos Hispanoamericanos, nº 145, enero, 1962, p. 99-112.

PERCIVAL, Anthony, "El cuento en la posguerra", Las Nuevas Letras, Almería, nº 8, 1988, p. 87-93.

PUIG, Valentí, "III encuentro sobre la nueva literatura. Sobre el cuento", Insula, nº 495, febrero-1988, p. 24.

PUPO-WALKER, Enrique, ed., El cuento hispanoamericano ante la crítica, Madrid, Castalia, 1973.

QUINONES, Fernando, "Basta de cuentos", Las Nuevas Letras, Almería, nº 8, 1988,

p. 66-67.

RENDE, Joan, "Desideratum y utopía del cuento", Insula, nº 495, febrero-1988, p. 23.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, El arte de narrar. Diálogos, Caracas, Monte Avila, 1968

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, "Medardo Fraile y el cuento español de la post-guerra", El Día, Santa Cruz de Tenerife, nº 9684, 14-junio-1970, p. 20-23.

RUBIO, Rodrigo, Narrativa española 1940-1970, Madrid, Epesa, 1970.

SAENZ, Dalmiro A., El oficio de escribir cuentos, Buenos Aires, Emecé, 1968.

SERRA, Edelweis, Tipología del cuento literario, Madrid, Cupsa Editorial, 1978.

SOBEJANO, Gonzalo, Introducción a La mortaja, de Miguel Delibes, Madrid, Cátedra, 1984.

TIJERAS, Eduardo, Últimos rumbos del cuento español, Buenos Aires, Columba, 1969.

---Relato breve en Argentina, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973.

